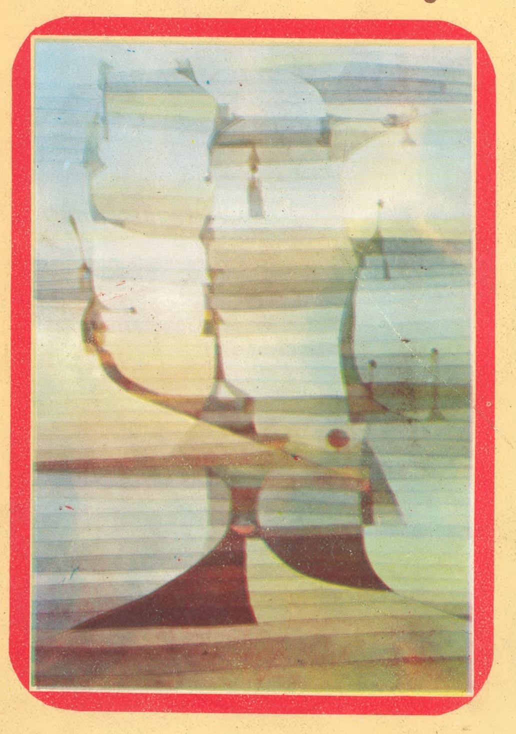
بناء لغة الشعر



تأليف جون كوين

ترجمة الدكتور أحمد درويش

جـون كوين

بناء لغة الشعر

ترجمة وتقـديم وتعليق

الدكتور احمد درويش
دكتوراه الدولة فى الآداب من جامعة السوربون
كلية دار العلوم ـــ جامعة القاهرة

الناشر
مكتبة الزهراء
٨ شارع عبد العزيز . عابدين . القاهرة



هذه هى الترجمة الكاملة لكتاب

Structure du Langage Poétique

Jean Cohen

Paris - Flammarion - 1966

مقـــدمة الترجمة

هـــذا كتاب عايشـــته ســـنوات متتالية ، وقرأته على مســـتويات مختلفة من القراءة ، ثم أتيح لى أن التقى بمؤلفه مرارا وأن أناقش معـــه كثيرا من أفكاره القيمة وأن ترتبط فى ذهنى كثير من قضاياه بقضايا مماثلة فى الشعر العربى وأن يدفعنى كل ذلك الى ترجمته للعربية .

قرأت عنه فى بادىء الأمر حين كنت اتعرف أفكار النقاد الفرنسيين المعاصرين ، فلم أجـــد أحدا تعرض للنقد اللغوى ، او للبنائية ، أو لتطبيق « المناهج العلمية » السائدة فى فروع المعرفة الانســـانية الأخرى ، على الشعر ، الا أشار الى « بناء لغـــة الشعر » ثم سعيت الى الكتاب فقلبته بادىء الأمر بغيـــة استكشاف النقاط التى كنت أعنى بها فى بحـــوث لى آنذاك والتى تستحق وقفة متأنية أمامها ، ولكن ذلك التقليب كشـــف لى أننى أمام كتـــاب متميز ينبغى ألا يؤخـــذ مجزءا وألا ينظر فيـــه على عجل ، فعـــدت اليه مرة ومرات ، وحاولت أن أفهم منه أولا شيئا عن هـــذه النظرية البنائية الغامضة التى كان يجرى تقديمها الينا دائمـــا فى صـــورة تتشابك فيها الخطوط والرسوم والبيانات والاحصاءات والعبارات البعيدة التى تتحرك فى دروب مجردة يكل الذهن عادة عن متابعة السير فيهـــا ، فيعود من منتصف الطريق متعبا مشبعا بمحاولات مجهضـــة تقنـــع من الاستكشاف بصورة غائمة الأبعاد ، ولابد من القول هنا بأن هـــذا اللون من الكتابة عن البنائية لا يشيع فيما يكتب عنها بالعربية أو يترجم اليها فحسب ، ولكنه يشيع كذلك فى اللغات الأجنبية التى نشأ فيها هذا المذهب والتى قـــد يعثر القارىء فيها على كتاب صـــغير يريد أن يبسط فكرة هذا المذهب للقارىء العادى فاذا بالكتاب المبسط شديد التكثيف بعيد المنال . وقـــد يعثر القارىء فى المقابل على كتاب مفصـــل يتناول جوانب مختلفة من المذهب البنائى ، فى الدراسات اللغـــوية أو الشـــعرية أو دراســـات الأنثروبولوجى أو التحليل النفسى والدراسات الفلسفية ، وبقدر ما تصبح

فكرة القارىء مع هـذا النوع من الكتب أكثر ثراء واتساعا ، فإنهـا تتعرض فى الوقت ذاته الأن تصبح أكثر تهويما اذا أعوزتهـا النمـاذج التطبيقية الحيـة ٠

ان جانبـا من الصـعوبة فى مثل هـذا اللون من الكتابات ، يكمن فيما يبدو لى ، بالنسبة للقارىء العربى ، فى اعتماده كثـيرا على سرد جزئيات تاريخ المذهب ، وهو تاريخ ينتمى بالضرورة الى مناخ حضارة مختلفة ويصـعب فى كثير من الأحيان تصـور جـدوى جزئياته فى غياب المعرفة الكافية بتاريخ هذه الحضارة ، ويكمن الجانب الثانى من الصعوبة فى الاعتماد على التنظير المجرد وهو تنظير تغرى جـذوره عادة بالتشعب وقد تغيب مسـار الخطوط فيه عنـد افتقاد النماذج التطبيقية أو امكان استحضارها فى ذهن القارىء المتخصص ٠

لكن الكتاب الذى بين أيدينا يتلا فى هـذا اللون من بواعث الصعوبة فى التأليف ، فحو يحل محل التاريخ العام للمذهب ، التاريخ الخاص للفكرة التى يثيرها ، وهى اثارة يتأتى اليها المؤلف عادة بطريقة غـير مباشرة ، ومن خلال « تهيئة » القارىء ، وجعله — عن طريق اثارة موجة من الافتراضات العلمية — يبحث هو عن تاريخ الفكرة قبل أن تتقدم اليه ، فلا يحس حين يتلقاها بأنها غريبة عنـه أو مفروضـة عليه ، ثم ان هذا الكتاب أيضا يستعيض عن فكرة التنظير المجرد بفكرة المفهوم المحـدد ، وهو لا يبخل على مفهومه بكل ما يتطلب تحديده من تأصـيل فلسفى ، وامتداد فى جوانب عـلم اللغـة وفى النقد الأدبى وفلسفة الجمال ، ولكنه اذ يقـدم ذلك لا يقدمه من منظور عام ولكن من منظور خاص يتصل بالمفهوم موضوع المعالجة ، ودون أن تغيب عينه عن قارئه الذى يستكشف معه فى خبرة وتواضع أسرار متحف كبير ملىء بالكنوز الغنية دون أن يزحمه مع ذلك بالمعلومات التى لا يحتاج اليها فى اللحظة التى يتكلم اليه فيهـا ٠

ثم قرأت الكتاب من زاوية أخرى ، هى زاوية « طريقة التأليف » ولاحظت كيف تعامل المؤلف مع العناصر الثلاثة التى شكلت « المواد الخام » للكتابة ، وهى عناصر : « المنهج والقضـية والنماذج » بطريقة المراوحة بين الانصهار والانفصال ، مما أعطى للكتاب قيمة كبرى وجعله صالحا — من هـذه الزاوية — لأن يكون نموذجا جيـدا للتأليف ، يصلح من خلال عالميته أن يترجم ، ويصـلح من خـلال عموميته أن يكون مفيدا حتى فى غير المجال الدقيق الذى يكتب عنه • لقـد تعامل المؤلف مع الشـعر بلغـة العـلم وأخضع المشاعر التى تستعصى أحيانا على مقاييس التأمل الذاتى لصرامة الجداول الاحصائية وعرف كيف يواجه التحـدى الدقيق الذى يولد من التعارض الظاهرى بين طبيعة الشعر — وهى فى جزء منهـا ذاتية خاصة — وطبيعة الدراسة البنائية وهى فى جوهرها موضوعية عامة ، ثم الطموح الى الصلاحية للترجمة ليتسع مجال التعميم فيقترب من جوهر نظرية الشعر فى عالميتها وثباتها مع أن الدراسة قائمة على الجانب اللغوى وهو جانب يتسم بالمحلية والتغير ، هـذا الطموح شفت عنه بعض عبارات المؤلف العابرة ، ولكن التجربة العملية أثبتت جـدارته به حين ترجم الى الانجليزية والايطالية والأسبانية والبرتغالية ، ثم أيضا من خـلال هذه الترجمة العربية له •

وفى زاوية « طريقة التأليف » لفت نظرى كـذلك ما يمكن أن يسمى « بالعلاقة بين العلم والعالِم » وأعنى بذلك مدى السيطرة التى يمكن أن تتم من خـلال المواجهة التى تحـدث بين ذات الباحث وموضوع البحث ، والخطوة الأولى فى هـذه المواجهة دون شك هى تجرد الباحث وذوبانه فى موضـوعه بالقـدر الذى يسمح لهيكل المعرفة أن يتجسـد فى بناء منطقى تسلم وحـداته فيه بعضـها الى بعض وقـد تختفى الأعمـدة التى أقامها الباحث لكى يقوم هـذا البناء ويبدو الهيكل وكأنه مستقل بذاته ينتمى الى قواعد الفن الدقيقة أكثر مما ينتمى الى بصـمات فنان بعينه ، والى هـذا النوع تنتمى كثير من الأعمال العلمية الجادة والجيدة ،

لكن بعض المؤلفات العالية ، تضيف الى هـذه القواعد لمسة الباحث الذاتية فتبدو هـذه القواعد الموضوعية وكأنها انصهرت فى نفس رجل واحد فصدرت عنه •

وميزة هـذا اللون أن القارىء يحس بألفة حميمة بينه وبين الكاتب ، وكأنما يتوجه بالحديث اليه وحده ، وكأن موضوع « العلم » ليس شيئا منفصلا ، وانما هو هم مشترك بينهما • هـذه النبرة التى تعطى للعلم مسحة من الفن دون أن تفقده موضوعيته ، توجد فى بعض المؤلفات العالية الجودة وأعتقد أن قدرا طيبا منها يوجد فى هذا الكتاب •

ولقد تأكدت لى هـذه السمة فى شخصية المؤلف حين أتيحت لى فرصة التعرف عليه أثناء اقامتى فى باريس ، كنت أقيم فى ضاحية فونتانى أوروز وأجاور فيها البروفيسور « جون لود » أستاذ تاريخ الفن بجامعة السربون وكانت لنا لقاءات كثيرة ، وذات مرة حدثته عن اهتمامى بجون كوين وكتابه بناء لغة الشعر ، فقال : يالها من مصادفة سعيدة ! إنه من أعز أصدقائى ، دعنى أرتب لقاء بينكما ، وتم اللقاء فى منزله والتقينا بعد ذلك مرات عديدة ، وتابعت جزءا من محاضراته وحلقات البحث التى كان ينظمها ، وهنالك تعرفت على جزء من سر هـذه السمة ؛ إن « كوين » ليس باحثا جيدا فقط ، ولكنه أيضا « مدرس » جيد ، يولى قضية الافهام والتوصيل جزءا كبيرا من عنايته ولعل ذلك قد قاده فى بعض الأحيان فى الكتاب الذى بين يدينا الى لون من التكرار والاسهاب ، وعندما تحدثت الى المؤلف عن عزمى على نقل كتابه الى العربية أعلن موافقته وسعادته ، وقاده ذلك الى أن يحدثنى عن بعض ذكرياته مع العربية ، قال : « ان بينى وبين الفن العربى والشعر العربى نسبا خفيا ، فأنا أطرب اليه وأتذوقه دون أن أفهمه ، ومرد ذلك أننى ولدت فى الجزائر فى فترة الاحتلال الفرنسى ، وولدت لأم كانت تشتغل بتاريخ الفن الشعبى ، وكانت تجيد اللهجة الجزائرية ، وتشغى بجمع الأغنيات الشعبية ، وتغنيها لنا فى البيت فى كثير من الأحيان بصوتها

وعلى عودها ، ولقـد أورثنى ذلك منذ الطفولة ميلا غريزيا الى هذا الفن وان كانت فرصـة تعـلم العربية لم تتح لى » .

وقلت له : ان جزءا من الأسباب التى تدفعنى لترجمة كتابه الى العربية أنه يوجـد قـدر غير قليل من التشابه فى الاطار العام بين طريقة نظرته الى الشعر والطريقة التى اختطها من قبله بنحو ألف عام أحـد علماء البلاغة العربية فى النظر الى الشعر وهو عبد القاهر الجرجانى فى كتابه دلائل الاعجاز ، ونظريته فى النظم وتحـدثنا فى هذا الأمر كثـيرا ثم قادتنا جلسـات أخرى الى الحـديث عن جـذور نظريته هو فى بناء لغـة الشعر فى الفكر الأوربى ، وحـدثنى عن الجـذور اللغوية التى تمتد الى نظرية فرديناند دى سوسير وكتاباته التى أفاد منها مجمـل دارسى اللغـة ودارسى النقـد اللغوى من بعده وأشار على نحو خاص من بين هؤلاء الدارسين الذين أفاد منهم الى رومـان جاكوبسون الذى تعـد دراساته جسرا حقيقيا بين الدراسات اللغوية والدراسات النقدية ، منذ كتب تحليله الشـهير لقصيدة « القط » لبودلير سنة ١٩٦٢ ثم دراساته عن « قواعد الشعر وشعر القواعد » Gramaire de la poésie et poésie de la grammaire ، ثم مجموع دراساته التى نشرها بالانجليزية وترجمت الى الفرنسية سنة ١٩٦٣ بعنوان : Essais de linguistiaue générale

ويثور الحـديث كذلك حول علاقة منهج النقـد والتحليل المتبع فى « بناء لغة الشعر » بهذه الموجة التى سادت فرنسا فى النصف الثانى من القرن العشرين وعرفت باسم « النقـد الجـديد «La nouvelle critique» وضمت تحتها كثيرا من المناهج التى تنظر الى العمل الأدبى من زاوية جـديدة فى مقابل الزوايا الكلاسيكية للنقـد فى القرن التاسـع عشر والنصف الأول من القرن العشرين ، والتى كانت تمثل فى التحليل التاريخى ، أو التحليل البيوجرافى ، أو التحليل الاجتماعى أو النفسى الخالصين ، أو استنباط المواهب الانسانية من خـلال النصوص ، أما اهتمامات النقد الجـديد فتتوزعها ميادين أخرى مثل ميادين « عـلم ظواهر المعنى »

عند دوبروفسكى ، وعـلم النقـد النفسى عند شارل مورون (وهو مخالف للتحليل النفسى) وعـلم الاجتماع الأدبى عند لوسيان جولدمان ، ثم عـلم التحليل البنائى اللغوى ، عنـد شـارل جينيت وتودروف ورولان بارت وجاكوبسون وبين هؤلاء يأتى جون كوين وكتابه الذى بين أيدينا ، ولا أريد أن أتوسع هنا فى هـذه النقطة أكثر من ذلك ، كما لا أريد كذلك أن أستجيب للاغراء الذى تفرضـه المناقشة فى هـذه النقطة عادة من الاشـارة الى علاقة البنائية بالفلسفة ووضـعها الذى تحتله فى درجات سـلم (الذات ــ الوجود ــ البناء) ولا ما اذا كانت من هـذه الزاوية تبشر بالمستقبل العلمى المنظم للفكر الانسانى أو تهدد بالقضـاء على دوره وجعله مجرد ترس فى آلة كونية تدور فى « بناء » ونظـام واحـكام ، لا أريد كما قلت أن أتوسع هنا فى هـذه القضايا استجابة لمنهج مؤلف هـذا الكتاب الذى أشرت اليه من قبل ، والذى يقضى بالا يقدم للقارىء الا الجرعة المناسبة التى يتطلبها المقام ، والتى يكاد يطلبها هو بنفسه ، وأعـد بالعودة الى تفصيل هـذه القضـايا فى دراسة مستقلة (١) •

ولكننى أود أن أعود مرة أخرى الى ذلك اللون من الحـوار الذى أقمته مع المؤلف حول كتابه ، والذى كان يساعد أحيانا على حل بعض مشاكل الترجمة العربية ذاتها ، وأذكر هنا على نحـو خاص تلك المشـكلة

---

(١) يمكن الاشارة هنا الى بعض المراجع التى تناوت هـذه القضـية :

1. Les Nouveaux philosophes : Günther Schiwy Paris - 1979.
2. La philosophie au XX siécle : François Châtelet Paris - 1973.
3. Qu'est - ce que le Structuralisme ? Paris 1974.
4. La linguistique structurale : G. C. lepschy Paris 1976.
5. Comprendre le structuralisme : I. B. Fage, Paris 1968.
6. Essais de linguistique générale : Jakobson Paris 1963.
7. Semantique de la Poésie : T. Todrov Paris 1979.
8. L' analyse structurale du récit : R. Barthes Paris 1981.

٩ ــ مشكلة البنية (مشكلات فلسفية) د • زكريا ابراهيم القاهرة ١٩٧٦

١٠ ــ نظرية البنائية فى النقد الأدبى : د • صلاح فضـل • القاهرة ١٩٧٨

التى اعترضتنى أثناء التمهيد للترجمة عندما وجـدت المؤلف يشـير فى الباب الخامس عند معالجة قضـية « الربط » الى أن الرومانتكيين اذا كانوا قـد أكثروا من ادخال الجمل الغريبة على السياق (المنطقى) فى مجرى البناء الشعرى ، فإنهم ليسوا أول من ابتدع ذلك ، ثم أضاف : (الدليل على ذلك هـذه **القصـيدة العربية الجميلة من القرن الثالث عشر** • والتى نقلها برنز شفج فى كتابه ميراث الكلمات وميراث الأفكار ، والتى لا نستطيع مقاومة متعة اقتباس بعض منها هنا) ثم بدأ المؤلف فى ايراد جزء من النص ، ووجـدت أن هناك مشـكلة تعترض الترجمة العربية على نحو خاص ، فالترجمة الدقيقة تقتضى العودة الى نص القصيدة العربية ، والمؤلف ومن نقـل عنه لم يشيرا الى اسم الشاعر ولا حتى الى موطنه ، واكتفيا بأنه من شعراء القرن الثالث عشر ومن الصـعب تقليب دواوين الشـعراء على امتداد مائة عـام بحثا عن ثلاثة أبيـات ، ثم ان المؤلف نفسـه لم يشر الى الصـفحة ولا الى الطبعة التى رجع اليها فى كتاب « برنز شـفج » وهو بالاضـافة الى ذلك كتاب طبع فى أوائل هذا القرن ونفدت طبعته • وشـكوت الى المؤلف هـذه الصعوبات جميعا فاهتم بالأمر ، وبحث فى مكتبته حتى عثر على نسخة من الكتاب عنده فأهداها الىَّ ، وقرأت الكتاب حتى وصـلت الى الموضـع الذى اقتبس فيـه برنز شـفج القصـيدة ، فاذا به يقول فى مقدمتها : « **انها قصيدة شرقية جميـلة** » دون أن ينص على أنها عربية ، وحين أطلعت « جون كوين » على النص ، قال لى : انك لم تجـد فقط حـلا لمشكلتك ، ولكنك أهديت لى أيضـا تصويبا لنص نقلته بالمعنى وسوف أثبت ذلك فى طبعتى التالية •

اذا كانت بعض مشاكل الترجمة يساعد على حلها الحـوار بين المؤلف والمترجم فان هناك مشاكل أخرى لا غنى عن أن يدير المترجم فيها الحوار بينه وبين نفسـه ولغته حينا وبينه وبين قارئه الذى ينتمى الى تراثه الثقافى حينا آخر ، وأول هـذه المشاكل يتصـل بالهدف والجـدوى اللذين

يتم على أساس منهما اختيار عمل بعينه لكى يقـدم للقارىء العربى ، ثم تأتى مشاكل أخرى تتصـل بالوسائل التى يراها المترجم كفيلة بتحقيق الهـدف وتقريب الجـدوى ونود أن ندير معا حوارا حول كل من هاتين القضـيتين •

وفيما يتصـل بالنقطة الأولى فان قضـية جدوى الترجمة فى ذاتها — ودورها الهام فى انعاش بل ايجاد ألوان رئيسية من الفكر والفن والأدب — قـد حسمتها الحضـارة العربية حين اختارت هـذا الطريق فى نهضتيها القـديمة والحديثة ، وأكدتها ظواهر التطور فى تاريخ الفكر عندنا والتى أثبتت أنه كلما أغلقت النوافذ فسـد الهواء الداخلى واعتل الجسـد • لكنه فى اطار هـذه المسلمة تبقى هنالك درجات كثيرة على سـلم اختيار ما نترجمه وعلى أساس منها تتفاوت درجات الجـدوى العاجلة أو الآجلة الثابتة أو الطارئة وتزداد المسافة قربا ودقة وخفاء فيما يتصـل بالأدب الحـديث على نحو خاص ، فنحن من ناحية ، نستمد أو نحاول أن نستمد الهيكل الخارجى والقواعد النقدية لمعظم أجناسنا من مثيلاتها فى الآداب الأوربية ، المسرح والرواية والقصـة القصيرة والمقال وحتى الشـعر ، الذى أصـابه تطور هائل فى الشـكل والوظيفة ووسائل الأداء ، ولكننا من ناحية أخرى نحاول أن نحتفظ لهـذه الأجناس بمذاقها الذى يربطها بقارىء معين ويصلها بتراث معين ، ومن خـلال القـدرة على تحقيق التوازن بين هاتين الناحيتين تتفاوت درجات الجدوى فى اختيار المترجمات الأدبيـة •

ما الذى يجعل ترجمة كتاب يتناول « بناء لغـة الشعر » أقرب الى تحقيق الجـدوى من خلال هـذا التصـور ؟

ان الدخول الى عالم الشـعر من خـلال لغته ، يبدو أقرب مدخل يقود الى جوهر الشعر والى جوهر الشـعر الغنائى على نحو خاص ، واذا كان شعرنا العربى ينتمى فى مجمله الى هـذا اللون الأخير ، فان

أبحاث « لغة الشعر » تبدو حميمة الصلة به ، والذى يؤكد هذا أن النقد العربى القديم ، انتهى فى قمة تطوره الى اعتناق نظرية لغوية خالصة فى تفسير الشعر وهى نظرية النظم التى نادى بها عبد القاهر الجرجانى فى القرن الخامس الهجرى أى بعد فترة طويلة من محاولات النقاد مع مناهج أخرى لم تكن لغوية خالصة وان كان دور اللغة فيها واضحا ، وعندما نقرأ فى هذا الكتاب الذى بين أيدينا بعض العبارات التى تقدم مفتاح النظرية مثل قول المؤلف فى منفتح الباب السادس : « نحن لم نتوقف .. عن الحديث عن النحو حيث تحددت كل الصور موضع الدراسة من خلال علاقتها به ... ان القوة الشعرية للنحو قد لاحظها من قبل كل من اللغويين والشعراء هكذا كتب « جاكوبسون » : ان المصادر الشعرية الكامنة فى البناء الصرفى والتركيبى للغة ... لم يعترف بها من قبل النقاد الا نادرا وأهملت اهمالا يكاد يكون تاما من قبل اللغويين وعلى العكس فان الكتاب المبدعين عرفوا غالبا الاستفادة بجانب عظيم منها » .

عندما نقرأ عبارة كهذه ترد على الذهن عبارة عبد القاهر المشهورة فى دلائل الاعجاز : « اعلم أن ليس النظم الا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه « علم النحو » وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التى نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التى رسمت لك فلا تخل بشىء منها » (١) . بل ان مواطن التقارب قد تمتد الى أبعد من هذا قليلا حين نرى « جون كوين » يحتفى أثناء مناقشة بناء الجملة الشعرية ، بقضية الاسناد وزوايا الاسناد الخبرى ودور الصفة حين تتحول الى خبر أو تبقى صفة أو تتحول الى ما أسميناه بالنعت المقطوع على النحو الذى سيراه القارىء مفصلا فى ثنايا الكتاب ، هذا الاحتفاء يذكر — وأقول فقط يذكر — باهتمام مقابل أقامه عبد القاهر فى دلائل الاعجاز لمباحث الاسناد والخبر والصفة ودورهما فى النظم : (مثلا : فصل فى

---

(١) دلائل الاعجاز : تحقيق محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجى : ص ٨١ .

القول على فروق فى الخبر : خبر جزء من الجملة ، وخبر ليس بجزء من الجملة ، ولكنه زيادة فى خبر آخر سابق له كالحال والصفة ٠ ص ١٧٣ وما بعــدها) وأيضـــا (مقالة فى الخبر والاسناد ص ٥٢٥ وما بعدها) وقــد تذكر بعض مسائل الباب الخامس الذى عقــده المؤلف هنا تحت عنوان « الربط » بما عالجه عبد القاهر تحت عنوان (القول فى الفصــل والوصـــل : ص ٢٢٢ وما بعــدها) ٠

اننى لا أريد بالطبع أن أعقد هنا مقارنة بين كتابين يفصــل بينهما ما يقرب من ألف عام وينتمى كل واحــد منهما الى حضــارة مختلفة ، وينطلق أولهما فى الأصــل من باعث دينى وينطلق ثانيهما من بواعث علمانية بل ولا يقتصر الأول على الشعر وان تعرض له على حين يكرس الثانى هــدفه ومنهجه ونماذجه للشعر ، ولكننى مع ذلك أردت أن أشير الى أن معالجة الشــعر من خــلال « بناء لغته » تدخل فى نسيج اهتمامات الناقــد العربى منذ ألف عام وقد يكون مجديا أن يقرأ الباحث والناقد والمتذوق العربى المعاصر صـــورة عصرية من هــذه المعالجة مضافا اليها خلاصـــة التقــدم الرهيب الذى عرفته الدراســـات اللغــوية وكادت به تلحق بالعــلوم التجريبية فى صرامة قوانينها تقــدم بذلك نموذجا لبقية ألوان الدراسات الانسانية ، وكيف أمكن استغلال حصـــاد هذه الدراسات هنـــا ، ثم كيف أمكن الاعتماد على مناهج عــلم الاحصاء فى قياس ظواهر « عــلم الشعر » ورصــد درجات التطور فيها وهو رصد بلغ فى دقتـــه حــدا يجعله صادقا للتطبيق على آداب أخرى مثل أدبنـــا كما حاولنا أن نثبت ذلك فى كثير من الهوامش والتعليقات التى صاحبت هــذه الترجمة ٠

يتصــل بقضية الجــدوى كذلك منهج هذه الدراسة فى استخدام المصطلحات ، وهو منهج قــد يسهم فى تعــديل فكرة بعض نقادنا عن « الحــداثة » والحد من التطرف الذى يحــدث غالبا فى هــذا المجال ، فالمؤلف هنا يعتمد على امتداد الدراسة على مصطلحات البلاغة القديمة

و « النحو القـديم » وأكثر المصطلحات شيوعا عنده تنتمى الى هـذين الحقلين ومن أمثلة ذلك :

مجاوزة	Ecart	استعارة	Méthaphore
ايجـاز	Elips	اطنـاب	Redondance
قـلب	Inversion	تضمين عروضى	Enjambement
وصـل	Conjonction	فصـل	Disjonction
تعريف	Determination	جناس	Alliteration

ومن الحق هنا أن يقال ان هـذا ليس اتجاه المؤلف وحـده ولكنه نزعة تشـيع عند البنائيين بصـفة عامة ، فيكثر عندهم العـودة الى المصطلحات البلاغية التقليدية ، مصطلحات أرسـطو حتى ليمكن أن تسمى البنائية من هـذه الزاوية بالأرسطية الجديدة néo - aristotélisme (١) ، ومن الممكن لنـا من خلال رؤية تجربة انعاش المصطلحات القديمة واعادة الحياة اليها ، أن نفكر بدورنا فى اعادة النظر فى الكم الهائل من المصطلحات البلاغية والنقـدية والنحوية الموجودة فى تراثنا والذى لا يجرى على ألسنة نقادنا المحدثين الا قليلا ويستبدلون به مصطلحات تظـل فى الغالب غامضـة وغير محـددة ، وعند اعادة النظر لن يقف الأمر عند قضـية المصطلحات بل ينبغى أن يتعداها الى طرح التساؤلات حول مدى امكانية الاسـتفادة العميقة من التراث وعـلاقة ذلك بتحقيق معنى الحـداثة .

ما الوسائل التى يمكن أن يتبعها المترجم لكى ينقل جـدوى العمل من لغـة الى لغـة أخرى ؟

هـذه قضـية شائكة فالمترجم الدقيق غالبـا ما يقـع بين فكى « الأمانة » و « الافهام » وعليه أن يحفظ التوازن بينهما ، وهذا التوازن

---

(1) voir. J. B. Fages. Comprendre Le Struc. p. 103.

تزداد دقته فى ترجمة الشعر على نحو خاص ، والكتاب الذى بين أيدينا ملىء بنماذج الشعر الفرنسى التى قامت الدراسة العلمية عليها ، وكان لابد لكى يفهم القارىء العربى « مغزى » القاعدة أن تنتقل اليه بطريقة أو بأخرى « خاصة » النموذج الذى تقوم عليه القاعدة ، وكان ذلك يدفعنى فى بعض الأحيان الى أن أترجم الشعر شعرا ، فعندما يورد المؤلف مثلا أبياتا للشاعر فرلين يتهكم فيها على القافية ومع ذلك تجىء الأبيات موزونة مقفاة بدقة ، فان الترجمة ينبغى أيضا أن تكون موزونة مقفاة ، وعندما يورد المؤلف بيتا يعتمد على الجناس وتكرر حرف معين فيه فلابد أن تشف الترجمة أيضا عن ذلك ، وكذلك عندما يتعلق الأمر ببعض قواعد القافية وتفصيلاتها ، لكن العثور على ترجمة شعرية دقيقة موحية ليس متاحا دائما • ومن هنا فقد كنت ألجأ عندما يتعذر ذلك الى أن أثبت الترجمة الحرفية والنص الأصلى وأن أشير فى الهامش الى بيت من الشعر العربى يقرب تصور القاعدة ، على أن الترجمة الشعرية لم تكن ضرورية فى كل الأحوال فعندما يتصل الأمر ببناء الجملة الشعرية — لا بموسيقاها الداخلية أو الخارجية — تبدو الترجمة النثرية كفيلة بافهام القاعدة •

فى كثير من الأحيان كنت ألجأ الى اثارة قضايا موازية فى هوامش الدراسة تتصل بالشعر العربى ، وتصلح هذه الدراسة — فيما أرى — لتكون منطلقا لاثارة بعض الأسئلة حولها ، ولا شك أن هذه التعليقات لم تستنفد الا جزءا قليلا مما يمكن أن يثيره دارسون أخرون من خلال قراءاتهم لهذه الترجمة أو لنص الكتاب الأصلى ، ولقد أردت فقط أن أبين أن ذلك المنهج يصلح للتطبيق على شعرنا العربى وقد يساعد فى ايجاد مخرج لبعض المآزق التى تحيط بناقد الشعر العربى الحديث ودارس التراث على سواء •

ثم رأيت أن هناك اشارات كثيرة فى النص الأصلى الى أسماء أعمال فنية أو كتب أو شخصيات أسطورية أو حقيقية لم يعلق عليها

المؤلف ربما لعـدم حاجة القارىء الأوربى الى ذلك التعليق وقد لا تكون لدى القارىء العربى درجة الألفة نفسـها بهـذه الأعمال فعلقت عليها فى هوامش الصفحات وأشرت الى تعليقاتى بعلامة (*) والى تعليقات المؤلف بالأرقـام •

على أن أكثر هـذه الاشارات أهمية كان يتصـل بأسماء الأعلام وقـد وقفت أمام هـذه الأسماء من زاويتين ، الأولى تتصـل بطريقة كتابتها بحروف عربية ، والثانية تتصـل بقـدر المعلومات الواجب توافره لدى القارىء حولها لكى يتمكن من فهم ما يثار من قضـايا تتصل بها ، وبالنسبة للزاوية الأولى فالملاحظ أن اللغـات الأوربية ، وربما الفرنسية على نحو خاص ، لا يتوافق فيها النطق دائما مع الحروف المكتوبة ، فكثير من الأسماء تهمل أو تبدل فيها حروف أثناء النطق وفى مقدمتهـا اسـم المؤلف نفسـه Jean Cohen الذى ينطق « جون كوين » دون أى نطق لحرف H وكذلك de Lisle دى ليل دون اشارة الى S وأيضا Barthes بارت الذى لا يشار فيه الى es الا فى لهجة جنوب فرنسا أو Bailly بايى الذى ينطق باليـاء مع كتابته LL وهكذا •• وكان السؤال هل يكتب الاسم بحروف عربية تتوافق مع الحروف الفرنسية أو مع النطق الفرنسى ؟ واخترت فى النهاية أن أكتبه أقرب ما يكون الى النطق حسب تصـورى ثم أن أضع مع ذلك فى المرة الأولى التى يرد فيها اسم العلم حروفه الفرنسية مع كتابته العربية حتى يكون ذلك عونا على تصـحيح بعض ما يمكن أن أقع فيـه من خطأ ، أو من تقـدير شخصى لتقصـير حركة أو تطويلها أو امالتها نحو احـدى الحركات العربية المألوفة والتى لا تتفق بالضرورة مع نظام الحركات الفرنسية •

أما من الزاوية الثانية فقـد رأيت أن الأعـلام لا تتسـاوى جميعا فى أهميتها بالنسبة للقضـايا الرئيسية الواردة فى الكتاب ، ومن ثم فقد اخترت نحو خمسين عـلما يمثلون الصـلب الرئيسى الذى تتصـل به

فكرة المؤلف فى « بناء لغـة الشعر »، وقدمتهم للقارىء العربى فى شبه معجم صـغير للنقد الأدبى الحـديث ، ولم أشـأ أن أثقل بهم هوامش الصفحات فأفردت لهم ملحقا خاصـا فى نهاية الكتاب .

بقى أن أشير الى أن المؤلف لم يكن قـد أعد فهرسا مفصلا لموضوعات الكتاب واكتفى بكتابة عناوين الأبواب الخمسة فى فهرسه الأخير ، وقد اعتقدت أن مما يساعد القارىء أن أقـدم له فهرسا مفصـلا بجزئيات المسائل التى تضمنتها هـذه الأبواب .

وبعـد .. فاننى مدين بتقديم هـذا الكتاب الى القارىء العربى ، لكثير من أساتذتى الذين تعلمت على يديهم أو قرأت لهم فى مصر أو فى فرنسـا ، ولأسرتى الصـغيرة التى توفر لى أكبر قـدر من الرعاية يعين على العمل ، ولأصـدقائى الذين لا نكف معـا عن اثارة النقاش المبدع المثمر حول كثير من قضـايا الفكر وهموم الثقافة ، الى كل هؤلاء أقدم خالص عرفانى ..

واسأل الله أن يهدينا جميعا سواء السبيل ...

أحمـد درويش

القاهرة فى ٢١ يناير سنة ١٩٨٥

مـــدخـــل
في ميدان البحث ومنهجه

الشـــاعرية :

عـــلم موضـــوعه الشعر • وكلمة الشعر كان لها فى العصر الكلاسيكى معنى لا غموض فيه • كانت تعنى جنســا أدبيــا هو « القصـــيدة » التى تتميز بدورها باستخدامها للأبيات • لكن اليوم وعلى الأقل عنـــد جمهور المثقفين ، أخـــذت الكلمة معنى أكثر اتساعا على أثر تطور ، يبدو أنه بدأ مع الرومانتيكية ، ويمكن تحليله بصـــفة عامة على الطريقة الآتية : بدأ المصطلح أولا يتحول من السبب الى الفعل ، من الموضـــوع الى الذات وهـــكذا أصبحت كلمة « الشـــعر » تعنى التأثر الجمالى الخاص الذى تحـــدثه « القصـــيدة » ومن هنا أصـــبح شائعا أن نتحدث عن « المشاعر » أو « الانفعالات الشعرية » • بعد هـــذا ومن خلال تردد استخدام هذه المصطلحات ، أصبحت كلمة « الشعر » تطلق على كل موضـــوع يعالَج بطريقة فنيـــة راقية ويمكن أن يثير هـــذا اللون من المشاعر ، أطلق أولا فى الفنون (شعر الموسيقى ، وشعر الرسم ••• الخ) ثم على الأشـــياء الطبيعية كتب فاليرى Valery : نحن نقول عن مشهد طبيعى : انه شاعرى ، ونقول ذلك أيضا عن بعض مواقف الحياة ، وأحيانا نقول عن شخص ما : انه شـــاعرى (١) ولم يتوقف المصطلح عن الاتساع منذ هـــذه اللحظة ، وهو يغطى اليوم لونا خاصـــا من ألوان المعرفة بل بعدا من أبعاد الوجود •

ونحن لا نريد على الاطلاق أن نعترض على الاستخدام المعاصر لكلمة « الشـــعر » ولا نعتقد ان الظاهرة الشعرية محصـــورة داخل حـــدود

---

(١) Propos sur La Poésie, Pléiad, p. 1362.

الأدب ، وأنه من غير الجائز البحث عن مسبباتها فى مظاهر الطبيعة أو مواقف الحياة ، بل ان من الممكن تماما معالجة « شاعرية عامة » يمكن تلمس أسبابها المشتركة فى كل الموضــوعات الفنية أو الطبيعية التى يمكن أن تثير انفعالات شــعرية (٢) .

لكننا لأسباب منهجية بحتة نعتقد انه من الأفضــل أن نحــدد فى البدء حقل البحث وأن لا نعالج الا الجوانب الأدبية — بالمعنى الحقيقى للمصطلح — من الظاهرة الشعرية ، وهــذا يعنى بالنسبة لنا تحليــل الأشــكال الشعرية فى اللغــة ، وفى اللغة فقط ، فاذا استطعنا أن نحصل على نتائج ايجابية من هــذا التحليل ، فسيكون من الجائز محاولة الامتداد بهــا فيما وراء المجال الأدبى ، ويبدو لنــا من الناحية المنهجية أن من المعقول البدء بالخاص قبل معالجة العــام ، وأن نبحث عن الشعر (فى المكان الذى يبــدو أنه — أفضــل أماكنــه ان لم يكن مكانه الوحيد) فى الفن الذى ولد فيه والذى أعطاه اسمه ، فى ذلك النوع من الأدب المسمى بالقصــيدة . ومع ذلك فكلمة « القصــيدة » ذاتهــا ليست خالية من الغموض ، فقــد أصبح الآن شائعا أن يقال : « قصــيدة النثر » وهو تعبير ينزع فى الحقيقة عن كلمة القصــيدة ذلك التحديد الواضح الذى كانت تتمتع به حين كانت متميزة بانها الشــكل المنظوم وبما أن النظم كان شــكلا من أشكال اللغــة ، تقليديا ، ومقننا بدقة ، فان القصــيدة كان لها لون من الوجــود « القانونى » غير قابل للمعارضة ، فقــد كان يعــد (قصــيدة) ما وافق قواعد النظم ، و « نثرا » ما لم يوافق هذه القواعد ، لكن التعبير الذى يبدو متناقضــا « قصيدة النثر » يجبرنا أن نعيــد تعريف « القصــيدة » .

---

(٢) هكذا فعل على سبيل المثال — ميكيل دوفرين فى كتــاب جــذاب أسماه « الشــاعرية » .

La Poetique, Paris. P.U.F. 1963.

نحن نعـلم ان اللغة تحـل على مستويين صـوتى ومعنوى (١) ، والشعر يخالف النثر فى خصائص موجودة على المستويين ، أما خصـائص المستوى الصـوتى فقد قننت وسميت ، ونحن نسمى « الشـعر » كل شـكل من أشكال اللغـة يحمل جانبه الصـوتى هذه الخصائص ، فهى تلاحظ للوهلة الأولى ، وهى محـددة بدقة وما زالت تمثل اليوم فى أعين الجمهور معيار الشعر ، لكن الواقع ان هـذه الخصائص ليست هى وحدها خصائص الشعر ، فعلى المستوى المعنوى أيضا توجـد سمات خاصـة تمثل رافد ثانيا للغـة الشعرية ، وهـذه السمات كانت بدورها موضـع محاولات للتقنين على يد « البلاغيين » • ومع ذلك فانه لأسباب ينبغى تحليلها ظـل « قانون » البلاغة اختياريا ، على حين كان « قانون » الوزن اجباريا ، وظلت صـفة « شاعرى » لمدة طويلة مواجهة لصفة « بلاغى » ، وظـل الحجم الهائل للكلام « الموزون » والموزون فقط ، يشهد بالتمييز الكبير الذى حظيت به بصـفة عامة الخصائص الصـوتية الخالصـة للفن الشـعرى •

وأيا ما كان فالأمر فان القضـية الرئيسية ، هى ان اللغـة لديهـا سبيلان للأداء الشعرى ، وان هـذين السبيلين ظـلا مستقلين • واذا كان « الكاتب » الذى يهـدف الى أداء شعرى دقيق يظل حرا فى أن يجمعهما معـا أو على العكس فى أن يستخدم أحـدهما دون الآخر ، فانه نتيجة لذلك يمكن أن نميز ثلاثة أنماط من القصـيدة :

الأول : يعرف تحت اسم « قصـيدة النثر » ، ويمكن أن نسـميه « قصـيدة معنوية » فهو فى الحقيقة لا يلعب الا على وجه واحـد من اللغـة الشعرية ، ويترك الوجه الآخر من هـذه اللغـة غير مستغل ،

---

(١) المستوى المعنوى Semantique يطلقه اللغويون عـادة بمعنى الدراسـات المعجمية Lexical ، لكننا نعطيه هنـا مؤقتا معنى أوسـع يشمل أيضـا الدلالة النحـوية .

والى هذا النمط تنتمى مؤلفات مقدسة من الناحية الجمالية مثل Maldorn Les chanson de (*) أغنيـــات مالدرون أو Une Saison en enfer (*) فصـــل فى الجحيم مما يؤكد أن الرافـــد المعنوى الكافى وحـــده يمكن أن يخلق الجمال الشعرى ، ويبدو الأمر على العكس بالنسبة للنمط الثانى ، الذى يمكن أن نســميه « قصـــيدة صـــوتية » لأنها لا تستغل الا الرافد الصـــوتى للغـــة الشعرية ، حيث لا يمكننا أن نصنف تحت هـــذا النمط أى انتـــاج أدبى مهم ، وكل ما ينسب اليه هو انتاج النظامين من الهـــواة قليلى الخبرة الذين يقنعون باضـــافة القافية والوزن الى كلام يظـــل من الناحية المعنوية نثرا • ومن هنا جاءت التســمية الازدرائية لهـــذا النوع « النثر الموزون » وهى تسمية يبدو أنها تحـــدث فى مراتب العطاء الشعرى تمييزا ليس فى صـــالح الجانب الصـــوتى « الوزن » •

لكن القصـــيدة بالنسبة لنا ليست فى تقييم جوانب العطاء الشعرى من خـــلال مقارنة أحـــد مستوييه بالآخر ، فأيا ما كانت قيمة كل منهما على حـــدة فان الواقع انهما ظلا يستخدمان معـــا من خلال التراث الشعرى الفرنسى ، وأنهما عندما يجمعان معـــا روافدهما ينتجان ذلك اللون الذى يرتبط على الفور فى نفوسنا باسم « الشعر » كما نجده فى « أسطورة القرون La Legend des Siecles (*) أو أزهار الشر Les Fleurs du Mal (*) وهـــذا هو ما يمثله النمط الثالث من القصـــيدة وما يمكن أن نسميه بالشعر « الصـــوتى ــ المعنوى » أو بالشعر الكامل •

(*) ملحمـــة نثرية للكاتب الفرنسى ايزيدور دوكاس المعروف بكـــونت لوتريمون (١٨٤٦ — ١٨٧٠) طبعت فى ست أغنيات (١٨٦٨ ، ١٨٦٩) فى شكل كابوس ســـادى ، تتفجر منه الثورة المطلقة على كل نظـــم المجتمع . (المترجم)

(*) مجموعة مقالات للشاعر الفرنسى رامبـــو . (المترجم)

(*) فيكتـــور هيجـــو .

(*) بودلـــير .

هـذا التصنيف يمكن أن نتصوره بسهولة فى الجدول التالى :

النمط	صوتى	معنوى
قصيد النثر	—	+
النثر الموزون	+	—
الشعر التام	+	+
النثر التام	—	—

لقد أدخلنا فى هذا الجدول النثر التام الذى يستحق وحده اسم النثر فى مواجهة الشعر الكامل أو « الشعر » فقط ، ومع هذا فاننا لكى نشير الى اللغة غير المنظومة ، حتى ولو كانت من الناحية المعنوية « شعرية » فسوف نحافظ على استعمال كلمة « النثر » متابعة للتقاليد معتمدين على المواجهة السياقية بين المنثور والمنظوم وبين النثر والشعر لكى نبدد كل غموض •

اذا كنا قد حصرنا هنا مجال تحليلنا فى « قصيدة الشعر » فان ذلك يأتى امتثالا لقاعدة منهجية تتطلب تناسق المادة المطروحة للملاحظة ، ولا يبدو لنا ونحن نفعل هذا اننا نخاطر بتضييق النتائج ، ففى « قصيدة النثر » فى الواقع يوجد بصفة عامة نفس الخصائص المعنوية التى توجد فى قصيدة « الشعر » ليس هناك شك فى ان الشاعر فى « قصيدة النثر » متحرر من قيود الوزن وهو من ثم أكثر طواعية لكى يلعب على رافد المستوى المعنوى ، فليس من السهل — وخاصة فى اللغة الفرنسية — أن يطوع الشاعر اللغة تماما كما يريد مضحيا بقيود الوزن والقافية — وهكذا أخذ فاليرى على بودلير (Baudelairc) انه دفن « خادمته ذات القلب الكبير » * فى « مكان معشوب حقير » * لكى تتسق القافية مع كلمة « غيور » * فى البيت التالى ، مفضلا بهذا « القافية »

على المعنى • ومع ذلك فانه يبدو لنا انه فى أغلب الحالات عرف كبار شعرائنا أن يطوعوا وينسقوا بين جانبى القوة الشعرية ، واننا لن نفقد شيئا حين نحاول أن ندرس المستوى المعنوى عند هؤلاء الذين قبلوا العبودية القاسية للنظم لكيلا ينقصوا شيئا من امكانيات أدواتهم •

كل اختيار للمادة موضوع الملاحظة (فى أى بحث) يحمل فى ذاته جانبا من المجازفة لا يمكن تلافيه ، و « العينات » ينبغى أن تستجيب لقاعدتين متناقضتين : أن تكون « ضيقة » بطريقة كافية بحيث لا تحبط همة الباحث ، وأن تكون « واسعة » بطريقة كافية بحيث تسمح باعطاء مؤشرات • ونحن حين حددنا دراستنا فى « قصيدة الشعر » وضعنا حدا أول ، وسوف نضع حدا ثانيا حين نخصص ذلك الشعر بالشعر الفرنسى ، وليس من شك فى انه لكى نبنى نظرية « لشاعرية النص الأدبى » جديرة بهذا الاسم ، ينبغى أن نعزل الخصائص المشتركة فى كل القصائد ، فى عدة لغات ، أو عدة ثقافات ، لكنه فى مثل هذا المجال الذى لم يكد يطرق ، يبدو مبدأ تناسق المادة الملاحظة أكثر الحاحا ، وتبدو وحدة لغة هذه المادة مهمة فى المقام الأول فاذا خلصنا الى نتائج من دراسة على الشعر الفرنسى ، فسوف يكون هذا فى ذاته نتيجة عظيمة القيمة ، يمكن أن يمتد طموحها بعد ذلك الى محاولة الاتساع بها الى قصائد أخرى فى لغات أو ثقافات أخرى •

* * *

لقد حددنا الآن بالدقة موضوع بحثنا — وهو « قصيدة الشعر » فى اللغة الفرنسية من جانبيها الصوتى والمعنوى وبقى أن نحدد الآن منهجنا •

هناك — كما قال ايتين سوريو (Etienne Souriau) نمطان من

(*) Sa Servente au grand Coeur.

(*) Hamble Pelouse.

(*) Jalouse.

الجمال احـدهما يسمى « الجمال الفلسفى » والآخر يسمى « الجمـال العلمى » (١) ، وفى داخل هـذا النمط الثانى ، تأمل محاولاتنا هـذه أن تجـد لها مكانا ، وكلمة « العـلم » تبدو بالتأكيد لونا من « الزهو » لكنها تكون كذلك حين يقصـد بها الحـكم مسبقا بقيمة النتائج ، ولا تكون كذلك حين يراد بهـا فقط الخضـوع لقوانين المنهج ، ونحن نعنى بكلمة « عـلمى » فقط الاهتمام بأن يعتمد التحليل الى أبعـد حـد ممكن على ملاحظـات واقعيـة .

هنالك حقيقة مبدئية ينبغى فى رأينا الانطلاق منها وهى وجود قسمين هما النثر والشعر والى أحدهما بالضرورة ينتمى — باتفاق الآراء — أى نص مكتوب فى اللغـة . هدف الدراسة الشعرية اذن يمكن أن يصـاغ فى عبارات بسيطة . معرفة الأسس الموضوعية التى يعتمد عليها تصنيف نص ما فى هـذا القسم أو ذاك : هل هناك خصائص توجـد فى كل ما يدخل تحت « الشـعر » ولا توجـد فى كل ما يدخل تحت « النثر » ؟ واذا كان الرد بالايجاب فما هى تلك الخصائص ؟ هـذا هو السؤال الذى ينبغى أن تجيب عليه أى دراسة « للشعر » تطمح أن تكون علمية .

ان الطريقة التى طرحنا بها القضـية تستلزم اتباع منهج معين ، فمادة البحث عندما تكون متعددة الروافد تستلزم بالضروة اتباع منهج مقارن ، وبالنسبة لنا فان الأمر متعلق بمواجهة القصـيدة بالنثر ، وبما أن النثر هو المستوى اللغـوى السائد فاننا يمكن أن نتخـذ منه المسـتوى العادى (١) ونجعل الشعر — مجاوزة — يقاس درجته الى هـذا المعيار ، ومصطلح « المجاوزة* » Ecart هو الذى اختاره شارل برينو Ch. Bruneau

---

(1) Propos Prélimintaire in Sceince de L'Art. n - 1. 1965.

(١) لا يقصـد هنا بالمستوى العادى norme اعطاء معنى القيمة ، ولكن فقط يقصد جعله الشيء المقارن به فى مقابلة المقارن وهو الشعر .

(*) ترجمنا هنا مصطلح Ecart بمصطلح « المجاوزة » واضـعين فى الاعتبار المصطلحات المقابلة فى البلاغة العربية ، وأولها كلمة « المجـاز » بمعنى طرق التعبير التى تجرى على نسق غير النسق العـام ، كما استعملها

=

وفاليرى عند الحديث عن الأسلوب ، وهو ما يستعمله أيضا معظم المتخصصين اليوم • وفى الحقيقة فانه مصطلح لا يحمل الا معنى سلبيا ، وأن نُعَرِّف الأسلوب بأنه « مجاوزة » فنحن لا نحدد ما يوجد فيه ولكن نحدد مالا يوجد فيه ، فنقول الأسلوب هو ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا فى « قوالب » مستهلكة • لكن يبقى أن الأسلوب على النحو الذى يستخدمه الأدب ، له قيم جمالية ، وهو « مجاوزة » بالقياس الى المستوى العادى ، واذن فهو خطأ ، ولكنه كما يقول برونو « خطأ مراد » • فالمجاوزة اذن نقطة شديدة الاتساع ، وما ينبغى عمله هو التخصيص ، بأن نقول : لماذا تعد ألوان من « المجاوزة » جمالية وألوان أخرى لا تعد كذلك •

ومع ذلك فان مصطلح « المجاوزة » يحتفظ بقيمة عملية مؤكدة ، وهو لا يمكن احلال غيره محله فى هذه العملية التمهيدية التى يقوم بها علماء الأسلوب والتى سماها شارل بايى Charles Bailly مؤسس هذا العلم « رسم الحدود » لظاهرة الأسلوب • قبل أن نعرف ما هى « المجاوزات » لابد أن تكون لدينا القدرة أولا على تجسيدها باعتبارها تجاوزات وهذا لا يمكن أن يتم الا من خلال المقارنة مع « المستوى العادى » • سوف نعتبر اذن اللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية بالمعنى العام للمصطلح ، والقاعدة الأساسية التى سيبنى عليها هذا التحليل هى أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث كل الناس ، وأن لغته « غير عادية » وان الشىء غير العادى فى هذه اللغة يمنحها أسلوبا يسمى « الشاعرية » وهى ما يُبْحَثُ عن خصائصه فى علم الأسلوب الشعرى •

وحقيقة فان الأسلوب يعتبر غالبا « مجاوزة فردية » طريقة فى الكتابة خاصة بمؤلف واحد ، وقد عرفه بايى نفسه بأنه « تحول فردى فى

= أول كتاب يحمل عنوانه هذه الكلمة فى التراث العربى وهو كتاب « المجاز » لأبى عبيدة معمر بن المثنى (متوفى ٢٠٨ هـ) قبل أن يتحول المصطلح الى دائرة علم البيان وحدها فيما بعد • (المترجم)

الكلام » وعرفه ليوسبتيزر Léo Spitzer بأنه تحول فردى بالقياس الى المستوى العادى وقد فسرت عبارة بوفون Buffon المشهورة « الأسلوب هو الرجل » غالبا فى هذا الاتجاه ، ودون شك فان أحدا لا يستطيع أن يرفض تطبيق المصطلح على اللمسات الشخصية لكل شاعر وعلى طريقته التى يتفرد بها ويعرف بها بيننا ، لكننا نستطيع أن نعطى لكلمة الأسلوب مفهوما أكثر اتساعا ، وذلك المفهوم كان — من ناحية أخرى — المعنى الأول لها • نحن نعتقد — على الأقل كفرض منهجى — بانه يوجد فى لغة كل الشعراء قدر مشترك غير متغير يبقى دائما من خلال التغييرات الفردية ، لنقل ان هذا القدر هو سبيل موحدة للمجاوزة بالقياس الى المستوى العادى ، أو قاعدة كامنة فى هذه المجاوزة ذاتها ، وهل « الوزن » فى الواقع الا « مجاوزة » مقننة ، قانونا للتحول بالقياس الى المستوى العادى الصوتى للغة المستعملة ؟ وعلى المستوى المعنوى يوجد أيضا بنفس الطريقة قانون للتحول مواز لقانون الوزن ، واذا لم يكن هذا التحول قد قنن بنفس الدقة ، فان ذلك لا يعنى ان وجوده أقل ، منبثا فى المضامين المختلفة ، وعلى هذا الأساس فان الشعر يمكن أن يعرف على أنه نوع من اللغة ، وأن « الشاعرية » هى حدود الأسلوب لهذا النوع ، وهى تفترض وجود « لغة شعرية » وتبحث عن الخصائص التى تكونها •

وتعريف كهذا يحمل مزايا منهجية كثيرة ، فهو فى الواقع يسمح للشاعرية « أن تبنى نفسها كعلم « كمى » فقضية « المجاوزة » تؤكد تقاربا ملحوظا بين « الأسلوبية » و « الاحصاء » ، الأسلوبية باعتبارها علم المجاوزة اللغوية ، وعلم الاحصاء باعتباره علم المجاوزة بصفة عامة ، وهذا يسمح بأن نطبق على العلم الأول نتائج العلم الثانى ، والظاهرة الشعرية اذن تتحول الى ظاهرة يمكن قياسها وتقديمها على انها متوسط التردد لمجموعة من المجاوزات التى تحملها اللغة الشعرية بالقياس الى لغة النثر • يقول ب جيرو P Guiraud ان الأسلوب

هو مجاوزة تتحـدد بطريقة كميـة بالقياس الى المسـتوى العـادى للغـة (١) • وهذا التعريف ينطبق على الأسلوب الفردى لكنه ينطبق أيضا على الأسلوب النوعى ، والأسلوب الشـعرى سيكون هو « متوسـط المجاوزة » ، لمجموعة من القصـائد يمكن انطلاقا منها من الناحية النظرية قياس « معـدل الشاعرية » فى قصـيدة ما •

ان الدراسة الاحصائية للأسلوب تتطلب خطوتين ، احداهما تبين خصائص الظاهرة والثانية قياسها ، فليست كل المجاوزات ناتجـة من الظاهرة الأسلوبية فاذا لاحظنا مثلا شيوعا كبيرا للكلمات ذات المقطـع الواحـد فى الشعر عنها فى النثر ، فليس معنى هـذا بالضرورة ان الكلمات القصـيرة تتميز بخصائص أسلوبية معينة ، بل ان هذا الشيوع يمكن أن يكون سببا عن طواعية « الوزن » لهذه الكلمات القصيرة ويكون الشيوع اذن نتيجة محتملة لظاهرة عروضية • ينبغى اذن قبل أن نحصى أن نعـلم ماذا سنحصى ، ونحن نعتقد ان المشـكلة الحقيقية للأسلوب ذات طابع كيفى وليس كميـا (٢) • ومن هنا فان الخطوة الرئيسية فى دراسة « الشاعرية » هى تحـديد خصائص الظاهرة ، وهو تحديد تم دائما على أساس المناهج العادية القائمة على الحـدس ، بل اننا نجـد حتى فى بعض الأحيان — كما هو الحال عند ليوسبتزر — دعـوة الى ضرورة وجـود « تعاطف » بين المحـلل والنص الذى يدرسه ، لكن المنهج الذى نطرحه هو منهج اكتشاف وليس منهج استدلال ، فحين تنتج من الملاحظة الظاهرة المفتاح نبدأ فى التأكد من أننا لم نخطىء ، واننا حقيقة أمام ملمح خاص لمؤلف ما لنوع أدبى ما ، من خـلال المقارنة الاحصـائية بين هـذا المؤلف ومؤلفات أخرى ، وبين هـذا النوع وأنواع أخـرى ، وانطـلاقا من وجـود « مجـاوزة » ذات تردد له معنى من الناحية

---

(1) Problemes et méthodes de la Statis tique linguistique P.U.F. 1960. p. 19.

(2) A. J. Greimas. Linguistique Statistique et linguistiquc Structural. Oetobre. 1962 (in La Francais moderne).

الاحصائية ، يمكن فقط أن نحول الى حقيقة — ما لم يكن الا فرضا على مستوى الحدس أو المشاعر • لقد أطلق موريس جرامون Maurice Grammont الذى ليست حساسيته الشعرية موضع شك ، مصطلح « التناسق الشعرى » على الشعر الذى توجد علاقة فيه بين الصوت والمعنى ، لكن المراجعة الاحصائية لهذا الفرض أثبتت عدم اطراده ، وهذا بالتأكيد لا يهدم نظرية جرامون ، ولكنه يجعلها فقط مجرد فرض قابل للمراجعة والتحقيق (١) •

وفيما يخصنا فان العون الذى نطلبه من علم الاحصاء ليس متمثلا فى أن يعطينا هو نفسه مفاتيح الشعر ، ولكن فى أن يمحص فرضا يبدو لنا من خلال التأمل فى مجموعة من الأمثلة المنتقاة ، لكن المثل فى ذاته لا يدل على شىء ، فحين تكون الظاهرة الملاحظة كبيرة الى حد ما ، فانه من الممكن دائما وجود أمثلة على نظرية ما ، واذا أخذنا مثلا ظاهرة القلب L'inversion البلاغية ، فان لنا الحق أن نظن انها ملمح من ملامح الاستعمال الشعرى ، لكن كيف يمكن أن نؤكد ذلك اذا لم نتحقق من ان « القلب » يتمثل فى قصيدة الشعر بلون من « المجاوزة » ذى تردد يعتد به من الناحية الاحصائية ؟

ان تطبيق المنهج الاحصائى يثير المشكلة — الشائكة دائما — حول تجميع « عينات » تصلح لأن تكون ممثلة لمجمل الظاهرة المدروسة ، والمجمل هنا ، هو كل القصائد التى طبعت أو عرفت (منسوبة الى الفترة المدروسة) ويبقى اختيار النماذج الممثلة من بين هذا الكم ، وكلما كانت النماذج المختارة أكثر ، كان حظ تمثيلها للمجموع أكبر ، لكننا ينبغى أيضا أن نضع فى الاعتبار الضرورات التطبيقية فأن تحصى

---

(١) تنطبق نفس الملاحظة على تحليل جاكوبسون وليفى ستروس لقصيدة بودلير « القط » ، فحول هذه السونيتا تنطبق بعض هذه الملاحظات بالتأكيد ، ولكن البعض الآخر ربما كان صدفويا ، وكيف يمكن معرفة ذلك اذا لم يكن لدينا منهج للمراجعة والتحقيق .

ظاهرة سهلة الملاحظة ولا خلاف عليها كالقافية فهذا أمر سهل ، لكن الأمر يبدو مختلفا عند احصاء الاستعارات حيث ينبغى فى كل حالة اجراء تحليل معنوى ، ولهذا السبب فاننا حددنا اختيارنا فى تسعة شعراء .

واذا وضعنا فى الاعتبار الثراء الواسع للشعر الفرنسى ، والمحدودية النسبية للنماذج المختارة ، فان احتمال المجازفة الذى يصاحب كل اختيار للنماذج ، يزداد هنا بطريقة ملحوظة ، ولكى نبعد مخاطر هذه المجازفة الى أبعد حد ممكن فاننا قد أتبعنا هنا المبدأين التاليين :

المبدأ الأول هو ابعاد كل منظور معيارى ؛ ان علم اللغة أصبح علما بدءا من اليوم الذى توقف فيه عن فرض قواعد مسبقة يلاحظ على أساسها الظواهر وعلم الجمال لابد أن يتخذ الموقف ذاته ، ينبغى أن يصف لا أن يحكم ، لكنه فى مجال الجماليات يتحتم التقدير ، مادمنا لا نعترف للعمل بأنه عمل فنى الا اذا كان جميلا ، والعمل الذى يفقد هذه الصفة ، أو يكون قبيحا لا يدخل فى دائرة الجماليات وعلماء الجمال لا يستطيعون أن يلاحظوا الا الأعمال التى حكم عليها بأنها جميلة ، ويبدو ان هذا العلم قد دخل فى حلقة مفرغة وهو لا يستطيع الخروج منها فيما نرى الا اذا فصل بين « الحكم » و « الوصف » . وكما يقول بيوسرفيان Pieu Servien فان الدراسة الجمالية تستلزم خطوتين هما « الانتقاء » و « الملاحظة » ، ولكى تتم الموضوعية المطلوبة فان « المنتقى » ينبغى ألا يكون هو « الملاحظ » وما دام عالم الجمال يقوم بدور الملاحظ فانه ينبغى أن يترك مهمة « الانتقاء » الى شخص آخر .

نتيجة لذلك فاننا تركنا هذه المهمة للجمهور العريض أو ما اصطلح على تسميته بالأجيال ، وفى بعض المراحل فان جانبا من هذا الجمهور

---

(1) Prencipes d'esthétique. Paris. 1911. p. 11.

يمكن أن يخطىء ولفترة معينة ، لكن لا يمكن أن تخطىء الأجيال كلهـا خطـأ متواصـلا ومادام الجمال ليس قيمة خاصـة بالعمل الأدبى فى ذاته ، ولكنه صـفة نطلقها على قـدرته على ايقاظ المشاعر الجمالية فى النفس ، فان من الممكن أن تكون هناك كثير من الأعمال الأدبية الجميلة لم تكتشف ، لكن الاحتمال قليل فى أن يكون كثـير من الأعمـال التى اشتهرت بأنها جميلة ليست كذلك . لقـد اخترنا اذن شعراءنا بين الذين تأصـل مجـدهم فى تاريخ الأدب الفرنسى وهـذا الاختيار ليس اختيارنا فنحن ككل الناس لنا تذوقنا وشعراؤنا المفضـلون ولو أننا حـكمنا ذلك فلربما اختلف الاختيار ، لكنه بدا لنا من الأدق الاعتماد على الذوق العام الذى يبقى المعيار الوحيد الموضـوعى فى مجال القيمة .

المبدأ الثانى فى الاختيار هو التناسق بين « العينات » الملاحظـة ، فكلما كانت المـادة المدروسة متناسقة ، ازدادت فرصـة التعرف على الملامح المشتركة وبما أن خامة الشـعر هى اللغـة ، فينبغى تناسق اللغة فى المقـام الأول ، ولهذا السبب فاننا حـددنا تحليلنا فى الشعر الفرنسى ، واذا كان هناك خصائص شعرية للغـة الشعر ، فينبغى بالتأكيد أن تكون موجودة فى شعر كل اللغـات ، لكن البدء باستخلاص هـذه الخصـائص المشتركة من خـلال شـعر غنى ومتنوع كشعرنا سوف يشكل فى ذاته نتيجة طموحـة .

من المفروض أن يستلزم تناسق المـادة « تزامنها » والعينات كما يقول رولان بارت Rolland. Barthes ينبغى أن تستبعد الى أقصى حـد العناصر التتابعية وينبغى أن تتوافق مع حالة نظام ، مع « لحظـة من التاريخ » (١) ومع ذلك فانه يبدو لنا ان من المهم ملاحظة الحالة التطورية للشـعر الفرنسى فى فترات مختلفة من تاريخه ، وهنا نطرح قضـية تناسق اللغـة نفسها ، فان لغـة ما لا توجـد ـ بصفة رئيسية ـ الا خلال

---

(١) Elements de Semiologie in «Communication» N. 4.

لحظة من الزمن ، ومن الممكن أن توجد « مروحة » زمنية تتابع فيها اللحظات لكن بشرط أن يكون التغيير الذى حدث فى اللغة قليلا بصفة نسبية خلال الفترات المدروسة ، كل هذه الاعتبارات المختلفة جعلتنا فى النهاية نقرر تناول ثلاثة عصور بينها قدر من التشابه من حيث اللغة ، وقدر من التفاوت من حيث الجمال الخاص بكل منها ، وهى العصور التى عرفت فى تاريخ الأدب بالتسمية العامة الكلاسيكية والرومانتيكية والرمزية ومن داخل كل عصر اخترنا ثلاثة شعراء .

— كورنى ، راسين ، موليير Corneille, Racine, Moliere

— لا مارتين ، هيجو ، فينى Lamartine, Hugo, Vigne

— رامبو ، فيرلين ، مالارميه Rimbaud, Verlaine, Mallarme

ونحن نعتقد اننا بهذا نغطى ، ليس فقط مدارس وحركات شعرية شديدة التنوع ، وانما أيضا « أجناسا » شديدة التنوع ، الشعر الغنائى ، المأساوى ، الملحمى ، الهزلى ... الخ وأنا نجمع بذلك « مادة » تعتبر فى وقت واحد ، متناسقة تصلح للبحث ، وواسعة لكى تسمح باعطاء الدلالات (٢) .

هذه المادة يمكن أن تقدم لنا مزية أخرى ، ذلك انها تمتد على ثلاثة عصور متتابعة وتسمح بأن يقارن الشعر بنفسه من خلال تاريخه ، وأن يلاحظ التحول من خلال ذلك . وسوف نرى أن هنالك ظاهرة تتضح خلال الدراسة وهى فى رأينا ذات مغزى هام وهى ان خصائص لغة الشعر تزداد نسبتها بطريقة مطردة فى كل عصر بالقياس الى سابقه فى أغلب الحالات ، كيف ينبغى أن تفسر هذه الظاهرة ؟ فيما يتصل بنا نحن نرى أن ذلك تأكيد لصحة « الخاصية » المكتشفة .

---

(٢) هذه المادة بها كثير من أوجه النقص ، ويبقى على الباحثين الذين يستخدمونها أن يضيفوا اليها لكى يصلوا الى الغاء النتائج الجمالية او تأكيدها .

اذا كانت « المجاوزة » هي الشرط الضروري لكل شعر ، فانه من المؤكد أن المفهوم الجمالي للكلاسيكية لم يكن شديد التجمل لاستغلالها ، ففي عصر كعصرنا ، تعد الأصالة والتفرد قيمة جمالية في ذاتها وفي العصر الكلاسيكي كان العكس صحيحا . المستوى العام كان هو « القيمة » والمجاوزة لم يكن مسموحا بها الا في حدود ضيقة معترف بها من قبل التقاليد ، وجرأة اللغة كانت تقمع بحدة وغالبا ما يكون ذلك من خلال الصوت الرسمي للأكاديمية ولنأخذ على هذا مثلا أورده ج انطوان (١) G. Antoine خاصا بحروف العطف فانه يقال : « بول ، بيير وجاك » لكن اللغة الأدبية تقول « بول ، بيير وجاك » وهنا لون من « المجاوزة » يعد في وقت واحد محدودا ، متوقعا ويصنع أسلوب لغة خاصة في اطار اللغة العامة . لكن المجاوزة الحقيقية في هذا المثال هي التي تقطع تماما تصور « المستوى العادي » حين تقول : « بول وبيير وجاك » واذا سمح الشاعر لنفسه بمجاوزة كتلك كما قال دى بورت Des port

وجهي الشاحب وصوتي ، عيني التي تبكي بلا انقطاع

جرى تذكيره في الفور بأنه جاوز النظام . والأدهى أن يذكره بذلك شاعر آخر هو مالايه ، وفي مثل هذه الظروف يمكن الذهاب الى حد القول بأن التصور الجمالي الكلاسيكي كان ضد الشاعرية ، وأنه اذا كانت عبقرية مبدع ، راسين أو لافونتين Lafontaine قد استطاعت أن تزحزح قليلا هذه العقبة ، فان فن الشعر لم يستطع حقيقة أن يتضح الا في جو الحرية التي كان للرومانتيكية جدارة ادخالها في الفن .

ونضيف إلى هذا ان كلمة « الشعر » بالمعنى الحديث للمصطلح ، وهو الذي يتضمنه الاشارة الى طبقة محددة من الجمال (الشعرى)

---

(1) La Coordination. p. 64.

لم تكتسب هذا المعنى الا بدءا من عصر الرومانتيكى بالتحـــديد ، ان الرومانتيكية لم تبتدع الشعر ولكن يمكن القول بانها اكتشــفته ، كتب جــون وال Jean Wahl لقـــد أصبح الشعر أكثر فأكثر ذا وعى بنفسه وبجوهره ، كانت الكلاسيكية شعرا غير واع بنفسه لكن الشعر الرومانتيكى تعرف على نفسه كشعر (١) • ومن هــذه اللحظة لحظـــة اكتشاف الخواص الجمالية الدقيقة للشعر ، كان من الطبيعى أن يزداد التلاؤم بين الوسائل الشعرية والوظيفة الشعرية شــيئا فشيئا ، فبدءا من الرومانتيكية تطور الشـــعر نحـــو ما أسماه فاليرى وبريمو Bremond « الشعر الخالص » وفى الحقيقة أمام شعورنا المعاصر نجـــد أن ثمة « شـــاعر » أكثـــر التصـــاقا بالتأكيد برامبو أو مالارميـــه أكثر منه بكورنى أو موليير ، والتزايد الذى يؤكده الاحصـــاء للخصائص التى لم تكن مباحة يعيـــد تأكيد ذلك الاحساس الشعورى ، ان الشعر يبدو أكثر فأكثر « شعريا » كلما تقدمنا مع تاريخه ، وهى ظاهرة ربما أمكن تعميمها ، وربما ساعدت على تحـــديد المفهوم الحـــديث للجمال ، حيث يبدو ان كل فن يشـــهد لونا من « الاســـتقطاب » خـــلال لون من الاقتراب التى يتزايد دائمـــا نحو الشكل الخالص المميز لذلك الفن • الشعر نحو الشاعرية الخالصة ، والرســـم نحو الفن المجرد وخصائص الرســـم الخاصة ، لكن هذا تصور نظرى لا نريد أن نربط به تحليلنا ، فالمنهج الاحصائى الذى أثبتناه هنـــا أيا كان التفسير الذى يعطى له — يؤكد التطور المتزايد لبعض الخصائص اللغـــوية خـــلال ثلاثة عصـــور فى تاريخ الأدب ، وهى ظاهرة تعـــد فى ذاتها نتيجـــة مهمـــة •

تبقى أمامنا مشكلة منهجية أخيرة نحن نريد مقارنة الشعر بالنثر ، ونحن نعنى بالنثر — مؤقتا — اللغـــة المستعملة ، أى مجموع الأشكال ، الأكثر ترددا من الناحية الاحصائية فى لغـــة جماعة ما ، من هذه الزاوية

---

(١) Poésie, Pensée, Perception. Paris. 1918 p. 24.

فان الاستعمال هو الحـكم الجيـد على ما هو نثر وما ليس بنثر ، ويكفى أن يترك المرء على سجيته لكى يقول نثرا كما فى هـذا النص :

مسيو جوردان : وعندما نتكلم مـاذا نسمى هـذا ؟

مدرس الفلسفة : نسـميه « نثـرا » .

مسيو جوردان : مـاذا ! عندما أقول لنيـكول : اعطنى شـبشبى

واعطنى طاقيتى الليلة ، يكون هذا نثرا ؟ .

مدرس الفلسفة : نعـم يا سـيدى .

لكن مبدأ التناسق يلزمنا أن نقارن الشعر المكتوب بالنثر المكتوب ، واذن فان الترك على السجية لا يصـلح معيارا هنا ، وفى الواقع فان أحدا لا يكتب على سجيته فالكتابة تقتضى دائما حـدا أدنى من الاعداد ومن الجهـد ، وكتابة رسالة صغيرة تجعلنا نتجه قليلا نحو الأسلوب وكل لغـة « مكتوبة » تسعى لأن تكون « كتابة » واشتقاق المعنى الاستعارى الثانى من الأصـل الأول ، ذو دلالة ، وبالتأكيد فان هناك أنماطا متعددة من الكتابة مثل كتابة الروائيين ، وكتابة الصحفيين وكتابة العلماء ، اذا اكتفينا بالاشـارة الى أشهر الأنماط ، أيها يمكن أن نختاره لكى يكون « المستوى العـادى » الذى يقاس اليه ؟ بالتأكيد ينبغى الاتجاه الى الذين يكتبون بأقل قـدر من الاهتمام الجمالى أى الى العلماء ، ولا نقول ان « المجاوزة » فى لغتهم لا وجود لها ، ولكننا نقول انها تمثل الحـد الأدنى .

تعريف الأسلوب بأنه مجاوزة ، تخـرج به فى الواقـع من دائرة الأنماط التى يحـكمها قانون « الوجود التام أو العـدم المطلق » نثـر

(*) النص مقتبس من مسرحية البرجوازى النبيل لموليير .

أو لا نثر • فاللغــة الطبيعية واللغــة الفنية هما قطبان يستقر بينهما على درجة تتفاوت بعدا وقربا من أحــد القطبين أو من الآخر ، الانتاج المكتوب المحمل بالمشاعر ، والنثر الأدبى له دون شــك وسائله الخاصة • لكننا سوف نرى أنه يستخدم استخداما واسعا الوسائل الخاصة بالقصيدة • بين النثر والشعر الرومانتيكى تحسب الفروق من الناحية الكمية أكثر من الناحية الكيفية ، حيث يتميز كل لون بكمية تردد للخصائص « المجاوزة » وكمية التردد يمكن أن تكون قليلة جــدا بين قطعــة نثر لشــاتوبريان Chateau briand وبين مقطوعة مما اصطلح على تســميته بقصــيدة النثر ، والحــدود هنا شديدة الغموض ، لكن الشعر التقليدى وحده هو الذى يمكن أن يخضــع لقانون الوجــود التام أو العــدم المطلق (شعر أو لا شــعر) فهــذا النص اما أن يكون مقفى أو لا ، موزونا أو لا ، لكننــا ســنرى ان صرامة هــذا القانون نفســه ليســت الا صرامة ظاهرة للوهلة الأولى ، وأن قوانين الوزن نفسها توجــد فيها درجات مختلفة وعلى المستوى المعنوى لم تتحقق المجاوزة التامة أبدا فى أى عمل شعرى ، ولا يمكن أن تكون القصــيدة « شعرية » مائة فى المــائة ، والطريقة التى نصــنف بها نصــا ذا ملامح أسلوبية قوية فى اطار النثر الأدبى أو اطار قصــيدة النثر طريقة لا تخلو من مجازفة بدرجة أو بأخرى ، فهــذان النوعان الأدبيان يستخدمان نفس وسائل « المجاوزة » ويكمن الفرق فى « معــدل التردد » وهو مقياس دائم التغير •

يمكن أن نتصــور ظاهرة الأسلوب فى شكل خط مستقيم ، يمثــل أقصى طرفيه قطبين ، قطبا نثريا تنعــدم فيه كل مظــاهر « المجاوزة » وقطبا شعريا يتحقق فيه الحــد الأقصى منهــا ، وبين القطبين تتوزع الأنماط المختلفة المستخدمة فى اللغــة الشــعورية ، بالقرب من القطب الشعرى توجــد القصيدة وبالقرب من القطب الآخــر توجــد اللغــة

العلمية ، والمجاوزة فى هــذه اللغــة ليست منعدمة ، ولكنها تتجه نحــو الصــفر (١) •

ولنذكر على أى حال أن المطــلوب هو مزيد من الصرامة والدقــة ، فكل مستعمل للغــة من أبنائها قادر على أن يحــكم على ما يستعمله حكما حــدسيا ، ويبقى بعــد ذلك أنه ينبغى أن يحتكم الى الأدلة التى تثبت صــحة حدسه الذاتى كما حرصنا نحن دائما على أن نفعله •

* * *

اعتبار الشعر ظاهرة كالظواهر الأخرى ، قابلة للملاحظة من الناحية العلمية ، وقابلة للتحديد من الناحية الاحصــائية ، اعتبار يصطدم بالتأكيد مع الشــعور العام ، فالشعر اليوم له درجــة من التقديس ، يخشى أن تبدو معها أى محاولة لاختراق نظــام الميكنة داخــله وكأنها محــاولة للتدنيس •

« عــلم الشعر » ؟ ان التعبير يبدو وكأنه يحمل من التجــديف قدر ما يحمل من التناقض ، مادام الشــعر كما اعترفنا فن يوجــد فى القطب المقابل للعلم • لكن ينبغى أن نزيل مرة أخرى اللبس الذى يحــدث دائما بين « الملاحظة » و « المــادة » موضــوع الملاحظة ، أن الشعر يقابل العــلم باعتباره « مــادة » لكن ذلك التقابل لا يفرض ســلفا على منهج الملاحظــة المتبــع •

ان الفرق بين المنجم وعــالم الفلك لا يوجد فى النجوم ولكن فى روح الانسان الذى يلاحظها ، ولا يوجــد على الاطــلاق فى المــادة الشعرية نفســها ما يمنعها من حيث المبــدأ من أن تكون موضــوعا للملاحظــة أو الوصــف العلمى ، ودون شك فان مــادة الملاحظة هنا على وجه خاص

---

(١) لنتذكر أى « بايى » كان يعد اللغــة العلمية ، القطب المقابل للغة الاســلوبية •

معقـــدة وغامضة ومتدشية • وعلى حـــد تعبير فاليرى : شىء غير قابل للتعريف تضـــع له تعريفا • لكن لبســـا آخر يمكن أن يحـــدث هنا ، فاذا كان الغموض خاصـــة ضرورية للشاعرية باعتبارها شاعرية فهذا حقيقى بالنسبة « للمستهلك » للموضـــوع الجمالى ، مكمل للخطـــة التأمل لكن هـــذا الغموض كظاهرة ليس بالضرورة غموضـــا على مستوى التحليل ، ومعرفة ميكنة ظاهرة ما لا يمنع على الاطـــلاق هـــذه الميكنة من أن تحدث تأثيرها الفورى المباشر ، فهناك مسلمات للادراك الحسى لا تستطيع المعرفة التحليلية أن تصـــنع شيئا ضـــدها ، فالأرض مازالت ثابتة فى أعيننـــا منذ أن عرفنا أنها تدور •

هناك صـــعوبة أخرى تكمن فى أن « الشاعرية » تشرح عناصرها من خـــلال لغـــة « نثرية » ، فالنثر هنا لغـــة تقعيدية موضوعها « الشعر » وهـــذا التناقض الأساسى يدين « الشاعرية » فى انها تفتقر الى جوهر موضوعها ذاته • فهى تعلن « تذليل » الشـــعر للنثر بدءا من اللحظـــة تتحـــدث فيها عن الأول بوسائل الثانى ، لكننا ينبغى هنا أن نفرق بين تلقى الشعر أو استهلاكه وهو حـــدث جمالى وبين تحليله وهو حـــدث علمى ؛ فالتأثر بالقصـــيدة شىء ومعرفتها شىء آخر ، ومن الطبيعى أن يتم التعبير عن هـــذين الحـــدثين المختلفين بوسيلتين مختلفتين من وسائل التعبـــير •

وعلى أى حال فانه ينبغى الاختيار اما اعتبار الشعر موهبة قادمة من قوة عليـــا ينبغى استقبالها فى صمت والترحيب بهـــا ، أو اعتبـــار أنه شىء ينبغى أن نتكلم عنـــه واذن فيجب أن نحاول التـــكلم بطريقة ايجابية ، وهناك كثير من النقاد يعتقدون أنه لا ينبغى التحـــدث عن الشعر الا بطريقة شـــعرية ، ومن هنا لا تكون تعليقاتهم وشروحهم الا قصـــيدة مركبة على قصيدة أخرى ، غنائية على غنائية ، ويقـــدم جـــورج مونان George Mounin بعض أمثلة على هـــذا حين يقول (١) :

(1) Poésie et Societé. Paris. P.U.F. 1962. p. 53-54.

« فى الشعر ، يتعلق الأمر بتوضيح بعض خلجات النفس بطريقة جليـة ، وباعادة بنـاء معـدل لها يمكن تلقيه من خلال جسد الكلمات » أو « المهمة الخالصـة للشعر هى أن يقـدم مكانا تلتقى فيه أوضـح الكلمات بأغمض المواقف » • مثل هـذه التعبيرات لا قيمة لهـا لأنهـا ليست واضـحة وليست قابلة للمراجعة وعندما تقابل مشـكلة تحولها الى شىء غامض ، مع أنه — على العكس — ينبغى أن تطرح المشـكلة بطريقة يمكن معهـا البحث عن حل يمكن فهمه ، وهناك احتمال قوى أن تكون الفروض التى تقـدم خاطئة ، لكنها على الأقل سوف يكون لهـا فضـل أن تثير من النقاش ما يثبت أنها كذلك ، وفى هـذه الحالة سوف يكون من الممكن تعديلها أو استبدال أخرى بها حتى نصـل الى الفرض الجيـد • ومن ناحية أخرى فليس هناك ما يؤكد لنـا أن الحقيقة يمكن الوصـول اليها فى هـذه المـادة أو أن الاستقصاء العلمى يمكن فى النهاية أن يعطينا نتائج لا قيمة لها • ولكن كيف يمكن معرفة هذا أو ذاك قبـل أن نجرب المحـاولة •



الباب الأول

المشكلة الشعرية

نحن نتخذ اللغة الشعرية موضوعا لدراستنا ، مع أننا لم نحددها بعد بالوضوح الكافى ، فاللغة هى تلك الحقيقة المتناقضة التى تتكشف من خلال عناصر ليست لغوية فى ذاتها ، وهناك طريقتان لتصور القصيدة احداهما لغوية والأخرى غير لغوية .

ان اللغة تتكون — كما يقولون — من جوهرين ، أى من حقيقتين تواجد كل منهما فى ذاتها ومستقلة عن الأخرى وهما الدال والمدلول Signifiant et Signifie كما يقول دى سوسير De Saussur والتعبير والمحتوى Expression et Contenu كما يقول جيلمسليف Hjemslev ، فالدال هو الصوت المنطوق ، والمدلول هو الفكرة أو الشىء (1) . والدلالة حسب التعريف المدرسى القديم يرد لها اعتبارها اليوم وتعنى وجود مصطلحين يرسل أحدهما الى الآخر ، ومنهج الارسال هو الذى يكون ما نسميه الدلالة Signification

ومع ذلك فان أيا من هذين العنصرين ، اذا نظرنا اليه فى ذاته ، لايعتبر لغويا بالمعنى الخالص للمصطلح . على مستوى كل من عنصرى التعبير والمحتوى ينبغى كما يقول جيلمسليف أن نفرق بين « الشكل » و « الجوهر » فالشكل هو مجموع العلاقات التى يستقطبها كل عنصر من

---

(1) اللغويون المعاصرون يطابقون بين المدلول والفكرة اكثر من مطابقتهم بينه وبين الشىء ، لكن بما ان كل فكرة هى فكرة لشىء ما كما تردد ذلك كثيرا الفلسفة الظاهرية فان لنا الحق أن نتابع سياق « الدلالة » حتى الوصول الى الشىء ذاته ، وعندما يتعلق الأمر بجوهر المدلول فان الأنسب فى الغالب استخدام مصطلح « الأشياء » .

العناصر الداخلية للتنظيم ، ووجــود هــذا « المجموع » هو الذى يسمح لكل عنصر بأداء وظيفته اللغــوية •

على مستوى التعبير مثلا يوجــد طريقتان فى اللغة الفرنسية لنطق الحــرف « R » فهناك « R » الملفوفة ✻ و « R » المنغمة ✻ ، والفرق بينهما من ناحية « جوهرهما » أى من الناحية السمعية والنطقية • يتساوى فى الأهمية مع الفرق بين حرفين مختلفين مثل « R » و « L » اذن من الناحية الصــوتية تمثل طريقتا نطق حرف « R » صوتين متميزين ، لكن هــذا الفرق الصــوتى ليس فرقا لغويا ، لأنه لا يوجــد فى الفرنسية كلمتان تتقابلان من خــلال هــذا الفرق وحــده ، كما يمكن أن يحــدث التقــابل بين «Rampe» و «Lampe» لوجــــود «R» فى احــداهما و «L» فى الأخرى •

ويمكن بنفس الطريقة أن نميز أيضا فى عنصر المحتوى بين جانبى « الشــكل » و « الجوهر » ، فالجوهر هو الحقيقة الذهنية أو الكائنة والشــكل هو تلك الحقيقة ذاتها كما شكلها التعبير • وكلمة ما لا تأخــذ معناها الا من خــلال لعبة علاقات التقابل التى تربطها بكلمات اللغــة الأخرى ، ولنأخــذ هنا المثال الذى أورده يلمسليف : « ان جزءا من درجة اللون التى يعبر عنهــا فى الانجليزية بكلمة أخضر يدخل فى منطقة لونية يعبر عنها فى لغــة ويلز بكلمة يمثل جزء منها المساحة التى تغطيها كلمــة « أزرق » فى الانجليزية ، بينما درجة اللون الماثلة بين الأخضر والأزرق لا توجــد كلمة تعبر عنها فى لغــة ويلز »(١) •

هــذه النظرة « الشكلية » التى يطبقها البنائيون على اللغــة ، سنطبقها نحن على مستوى من اللغــة أى على « التوصــيل » ، ففى

✻ تنطق كالراء فى العربية .

✻ قريبة من حرف الغين فى العربية .

(1) Prolegomena to theory of Language. trad. du donois, Baltimone. 1953.

داخل مستوى لغــوى واحــد يمثل الشعر والنثر وسـيلتين مختلفتين للتوصــيل ، وهاتان الوسيلتان بدورهما يمكن أن تتواجها سواء من خلال جوهرهما أو من خلال شكلهما ، وهــذا التواجه ذاته يظهر على مستوى كل من التعبير والمحتوى ، وسوف نبحث نحن عن جــذور هــذا التواجه على مستوى التعبير ، ونحن بهذا ننفصــل عن الدراسة الشعرية التقليدية التى ظلت تكاد تقصر بحثها حتى عصر قريب على جــذور هــذا التواجه فى جانب المحتــوى •

ولنأخــذ فى الاعتبار أولا مستوى التعبير أى هــذا التفرع الثنائى « شعر ـ نثر » والتصــور « الجوهرى » للشعر هنا يبدو نابعــا من تعريف الشعر ذاته فنظام الوزن فى الواقع ، يعتمد على كم هائل من تقاليد تتمثل الخصــائص المشتركة بينها فى وحــدات غير ذات معنى لغــوى ، واذا قصرنا النظر على الشعر التقليدى الفرنسى ، فانه يعتمد على البحر والقافية ، أى على المقطع والصــوت ، والمقطع والصــوت هما وحــدتان أصغر من الكلمة أو المونيم أى من أصغر وحــدة ذات معنى ، ولا يدخل على الاطــلاق فى تحــديد معنى الكلمة عدد مقاطعها ولا قابليتها لأن تشــكل قافية مع كلمة أخرى •

* * *

فالبحر والقافية اذن لا يبدوأن لهما خصائص لغــوية مقنعة ، وهما يظهران كغطاء خارجى يؤثر فقط على الجوهر الصــوتى دون أن يكون له تأثير وظيفى على المعنى ، و « المقــال » المنظوم يبدو اذن من وجهــة نظر « عــلم اللغــة » مثل وحدات اللغــة غير المنظومة ، واذا كان هناك بين النوعيين فرق « جمالى » فذلك لأنه يضــاف الى الأول ، من الخارج لون من التزيين الصوتى قادر على احــداث تأثير جمالى خالص ، واللغــة الموزونة اذن تتمثل فى انها : نثر + موسيقى ، والموسيقى تضــاف الى النثر دون أن تغير من بنائه •

ولنأخـــذ هنا مقارنة دى سوسير بين اللغـــة ولعب الشطرنج ، والمقـــال الموزون هنا سوف يشبه هنا بوحـــدات الشطرنج المزركشة بطريقة فنيـــة ، والتى يمكن أن تمثل زركشتها قيمة فنية فى ذاتها ، ولكن هـــذه الزركشـــة لا علاقة لهـــا على الاطلاق بقيمتها فى اللعب ذاته ، بمكانتها ووظيفتهـــا •

هـــذا التصور للشعر ، ليس زائفـــا كله بلا شـــك ، فالاعتبارات الجمالية الصـــوتية مثل التنغيم والترخيم ليســـت بالتأكيد غريبة على الشاعر ، فهناك « موسيقى للشـــعر تثير الاعجاب فى ذاتها ، كما يؤكـــد ذلك المتعـــة التى يمكن حـــدوثها عند سماع شعر من لغـــة غير معروفة ، ولقـــد أعلن الناقـــد الانجليزى س • م فالنتين C. M. Valentaine أنه كان يجد لونا من اللذة فى ترديد جملة مثل barbara celarent darii ferio ممـــا يؤكد أن ايقاعا منتظما كهذا يأتى على نسق ٣ ــ ٣ ــ ٣ ــ ٣ قادر على أن يداعب الأذن • ومن نفس القبيل فأن تكرار ترديد الأصـــوات نفســـها ينتج عنه لون من المتعـــة ذات النمط الواحـــد كما هو الشـــأن عنـــد الأطفال لكننا لا نعتقد أن القيمة الموســـيقية تمثـــل وظيفة الوزن الوحيدة ولا حتى أكثر وظائفه أهميـــة •

هـــذا التصور يمكن أن ترد عليه عـــدة اعتراضات • أولها الفقر النسبى للمصـــادر النغمية لموسيقى الكلام ، فالشعر كان فى الأصـــل ــ كما هو معروف ــ « مُغَنَّى » لكنه بالتحـــديد توقف عن كونه كذلك ، و « القصيدة » التى ندرسها هنا هى قصيدة « مقولة » أو حتى « مقروءة » ، وهى اذ تتحول الى هـــذا فانها تتخلى بارادتها عن جزء هام من روافدها الموسقية ومن الخصائص التى كانت تكتسبها ، لقـــد أثبت جورج لوت Georges Lote أنه خـــلال فترة زمنية موحـــدة (يستمع فيها الى خطبة والى أغنيـــة) تتفاوت العلاقة فى الخطبة نطقـــا بين القصر والطول من ١ الى ٧ فقط ، على حين أنه فى الأغنية تمتد هـــذه العـــلاقة بين المربع La quadruple croche والمـــدور La ronde من ١ الى ٦٤ ، وبنفس

الطريقة فاننا حين ننتقل من التغنى الى التكلم فان الصـــوت ينخفض بدرجة ملحوظة على مستوى الكثافة وينخفض بدرجة أكثر على مستوى العـــلو ، ولقـــد لاحظ هنرى بريمون Henri Bremond بحق « أن الموسيقى يَهِنُ معناها بدءا من مقارنتها بالواقع » (موسيقى بودلير وموسيقى فاجنر Wagner مثـــلا) .

اعتراض آخر من نفس اللون يمكن أن تثيره المحاولة التى قام بهـــا من يسمون بالحَرفيين (Lettriste) (*) ومحاولاتهم مفيدة من ناحيـــة أسباب فشـــلها ذاته ـــ فلقـــد كان للمحاولة ميزة تطوير منطق فلســـفة الجوهريين Substantialisme حتى نهايته ، فاذا كان هناك فى الواقـــع قيمة جمالية خالصـــة للصـــوت المنطوق فى القصيدة فلم لا تظهر هذه القيمة ظهورا حرا دون أن تشـــغل نفسها بالمعانى المتعلقة بهـــذه الأصـــوات . ولمـــاذا تظل هـــذه الأصوات محتفظة بينها بالترتيب الوحيد الذى تبيحه اللغـــــة ؟

لقـــد بدأ الحرفيون أولا باختراع كلماتهم الخاصة ، ثم ذهبوا الى أبعـــد من ذلك فاخترعوا وحـــداتهم الصوتية الخاصة أو على نحـــو أدق عناصرهم الصـــوتية وهم بهذا قدموا لونا من الموسيقى الواقعية ، ربمـــا كان لها قيمة من الناحية الجمالية ، لكنه لا يمكن بأى حال أن يعـــد بين ألوان الفنون اللغوية ، فاللغـــة فى الواقع هى معنى ، ولا ينبغى أن يفهم من هـــذه الكلمة ـــ من الناحية الاستعارية ـــ كل ما هو قادر على الايجاد أو التعبير ، ولكن ينبغى أن يفهم منها كل ما هو قادر على « الاحالة الى »

(*) الحرفية حركة فى الأدب الفرنسى تزعمها الشاعر الفرنسى الرومانى الأصـــلى ايزيدور ايزو الذى أصـــدر ١٩٤٧ قانون حركته وكتابه « مدخل الى شعر جـــديد » وتتابعت كتاباته وأشعاره فى هـــذا الاتجاه الذى يبنى على رفض المدلولات المتعارف عليها لكلمات اللغـــة ، واعتبار « الحرف » هـــو الحقيقة الواحـــدة الثابتة . ولم تنجح الحركة كثيرا ، ويمكن اعتبارها امتدادا لحركة الدادية التى ظهرت فى الربع الأول من هـــذا القرن . (المترجـــم)

وهو يتضمن تصاعد المحتوى أو وجـود ثنائية بين شيئين بينهما تراسـل اشـارى •

من هـذه الزاوية ، فان ما أراد الحرفيون أن يسموه « قصـيدة » قـد أدانوه هم أنفسهم ، فقصـيدة لا تحمل معنى لم تعـد قصـيدة لأنها لم تعـد لغـة (١) ، واذا أردنا أن نثبت ذلك بطريقة تجريبية ، فينبغى أن نقارن بين نصـين متحدين فى الصـوت مختلفين فى المعنى وهو شىء مستحيل ، ومع ذلك فقـد تقدم ريموند كينو Raymond Queneau خطـوة على هـذا الطريق من خلال تجربته الذكية فى « التشابه الحركى » وهى تجربة تعتمد على تقـديم معادل صوتى مصغر لبيت ما ، من خلال التشابه فى الحركات فقط ، مثل بيت مالارميه •

« العـذراء والحيـوية واليـوم الجميل »

مقارنا ببيت على نفس موسيقاه وحركاته :

« الفلين ، والحـديد ، واليوم المـالح * »

والتجربة فيما يبدو لنا فى غير حاجة الى تعليق •

الى هـذه الاعتراضات التطبيقية — التى ليست بباطلة — يمكن أن تضـاف بعض الأدلة النظرية المنتزعة من وظيفة نظام الوزن ذاته ، ولنأخذ حالة القافية لقـد قلنا انها تقوم على مصـوتات Phonémes اذن على

---

(١) ج • روسيلو ، ضمن بعض قصـائد « الحرفيين » فى مختارت له عن الشعر الفرنسى ولكنه أضـاف اليها هـذه الملاحظة « نحـن لا نقـر بخصائصها الشعرية »

J. Rousselot. Anthologie de la poésie française. Paris 1962. p. 112.

* يمكن أن تتضـح المحاولة أكثر لو أردنا تطبيقها على شطر من الشعر العربى مثـلا :

المـاء والخضرة والوجـه الحسـن

فانه يمكن أن يتحـول الى :

الـداء والكـدرة والوجـه الأشـل

« المترجـم »

وحـدات لغوية غير ذات معنى ، لكن هـذا ليس الا فى الظاهر للوهـلة الأولى ، فالقافية ليست فى الواقع مجرد تشـابه صـوتى ، فهناك فى اللغة نمطان من التشابه الصـوتى ، تشابه ذو معنى مثل تشـابه اللواحـق النحـوية ، مثـلا acteur و Facteur (*) وتشـابه غـير ذى معنى مثـل Soeur و douceur ، واذن فكما يقول جاكوبسون Jakopson « كل قافية لا بد أن تكون اما ذات معنى نحوى أو غير ذات معنى نحوى ، أما القافية التى لا تهتم بالنحو أى بالعلاقة بين الصـوت والبناء النحوى فهى تنتمى ككل ألوان التعبير التى تحـذو هذا الحذو الى مجرد تخلخل ذهنى » (١) ، وهكذا فان القافية تتحدد تبعا لعلاقتها بالمحتوى وهـذه العلاقة قـد تكون ايجابية أو سلبية ، ولكن على أى حال هناك علاقـة داخلية وبناءة للسياق وفى داخل هـذه العلاقة ينبغى دراسة القافية .

وبنفس الطريقة فان من الشائع الآن بكثرة فى الشـعر الفرنسى استعمال « التضمين » * وهو يـُعرَف بانه عـدم التوافق بين البحـر والنحو ، واذن فهناك مرة أخرى علاقة داخلية بين الصـوت والمعنى ، فالوزن اذن ليس عنصرا مستقلا عن القصـيدة يضاف الى محتواها من الخارج لكنه جزء لا ينفصـل من سياق المعنى ، وهو بهذه الصفة لا ينتمى الى عـلم الموسيقى بل الى علم اللغـة .

---

* اللاحقـة eur فى الكلمتين تدل على اسم الفاعلية . ويمكن مقارنة هـذا بالقوافى التى تنتهى بالواو والنون فى العربية التى تدل على جمع المذكر السالم او الالف والتاء التى تدل على جمع المؤنث .. الخ . (المترجـم)

(١) Essais de linguistrque - Paris 1963 (Trad. de l'anglais)

* عـدم تمام المعنى بتمام البيت ، وهو معروف كذلك فى الشعر العربى منذ العصر الجاهلى مثل قول النابغة :

فأقسمت بالبيت الذى طـاف حـوله
رجـال بنـوه مـن قريش وجـرهم
يمينـا ....

وسوف نطور بحث هـذه الجزئية فى الشعر العربى مقارنة بما أشار اليه المؤلف فى الشعر الأوربى فى موضـع لاحق من ترجمة هـذا الكتـاب . (المترجـم)

ان هـذا التفريع السابق (الذى طبق على الدال) يمكن أن يطبق على الوجه الآخر من المقال الشعرى أى على المدلول ، وللنظرة الأولى ، فانه اذا كانت القصـيدة عملا لغويا كما قلنا ، فان وظيفتها أن تحيـل الى مدلول يعـد جوهرا أى يعـد شيئا قائما بذاته ومستقلا عن كل تعبير كلامى أو غير كلامى ، فالكلمات ليست الا جواهر الأشياء وهى هنا لكى تؤدى « معلومة » عن الأشياء ، كان يمكن للأشياء ذاتها أن تؤديها بطريقة أو°ف لو أننا كنا نستطيع فهمها ، اذا لم يكن معى ساعة وسألت واحدا : كم الساعة فان اجابته : « الثانية والنصـف » سوف تعطينى معـلومة مطابقة لمـا كان يمكننى الحصـول عليه لو اننى نظرت أنا الى ساعته •

اللغـة اذن ليست الا مؤديا مُقنّنا عن التجربة ، وهكذا فان كل اتصـال كلامى يفترض عمليتين متواجهتين ، أولاهما تذهب من الأشـياء الى الكلمات وهى التقنين ، والثانية تذهب من الكلمات الى الأشياء وهى فك التقنين ، أليس فهم النص معناه الادراك الجيـد لمـا يختفى وراء الكلمات ، الذهاب من الكلمات الى الأشياء وبالاجمال فصل المحتوى عن التعبير الخاص به ؟

وسوف يعترض بأن هناك حالات لا يستطيع التفكير فيها أن يتصور الأشياء خارج الكلمات التى تعبر عنها ، ولقـد ردد علماء النفس كثيرا أنه ليس هناك تفكير بدون لغـة ، وأن اللغـة ليست ملبسا للتفكير وانما هى جسـده وهـذا يبدو حقيقيا وخاصـة بالنسبة للأفكار المجردة التى لا توجـد الا من خلال التسمية • لكن شـدة الترابط لا تعنى التطابق ، وكون التفكير لا يستطيع الاستغناء عن التعبير ليس دلالة على أنه مرتبط بتعبير محـدد ومن الممكن دائما ربط التفكير وخاصـة التفكير المجرد بتعبيرات مختلفة ، وقابلية ذلك اللون من التفكير « للترجمة » ، سـواء الى لغـة أخرى ، أو داخل اللغة ذاتها ، وهى الدليل على أن المحتوى يظل منفصـلا عن التعبير •

الترجمة معناها أن نعطى للمحتــوى الواحــد تعبيرين مختلفين ، والمترجم يتدخل فى دائرة الاتصال على النحو التالى :

المرسل ←— الرسالة الثانية ←— الرسالة الأولى ←— المترجم ←— المستقبل •

والترجمة تتم عندما تتطابق الرسالة الثانية مع الرسالة الأولى من الناحية المعنوية ، أى اذا كانت المعلومة المنقولة واحــدة ، والترجمة مهمة شاقة تتجمع ضــدها الاتهامات التى يلخصها المثل الايطالى المعروف ، * لكن المترجم لا يخون أبدا الا النص الأدبى ، أما اللغــة العلمية فهى تبقى قابلة للترجمــة وحتى فى بعض الحالات للترجمة الشديدة الدقة مما يبرهن أنه كلما ازداد تجرد الفكر ، قل ارتباطه باللغــة (١) •

يحق لنا اذن أن نفترض استقلال المحتوى على الأقل فيما يخص اللغــة العلمية وعلى هــذا الفرض تبنى تبعية التعبير للمحتوى ، فاللغة ليست الا وسيلة نقل الفكر ، فهى الوسيلة وهو الغاية ، وليس هناك على الاطلاق تأكيد مسبق بأن هــذه الغاية لا يمكن التوصــل اليها بطريقة مماثلة ، أو ربما بطريقة أفضــل ، من خــلال وسائل أخرى • واذن فسوف يحق دائما أن نترجم « الرسالة » ذاتها بكلمات أخرى سواء لجعلها أكثر قابلية للوصــول ، أو كما يفعل الأستاذ ليتأكد من ان التلميذ قــد فهم ، وهنــا تأتى المهمة التعليمية الدقيقة والتى تسمى « شرح النصــوص » والتى يطبقها الأستاذ فى مدارسنا على السواء بالنسبة للنصوص الأدبية على اختلافها ، النص الفلسفى أو الشعرى أو النثرى ، وهنا فان مشكلة

---

* يشير الى مثل ايطالى يقول : المترجم والخائن ليسا الا وجهين لعملة واحــدة ، وهو مثل يعتمــد على ان اصــل الكلمتين : مترجم Traducteur وخــائن Traitre متقارب فى اللغــة اللاتينية ، والمثل الايطــالى هــو : Traduttore tradittore.

(المترجــم)

(١) لمزيد حول هــذه المشــكلة انظر :
Problemes thtoriques de La tradution. Paris. 1962.

استقلال المحتوى الذى يؤكده قابليته للترجمة مسلم بها بالنسبة للنصوص غير الأدبية فهل هى كذلك فيما يتعلق بالنص الأدبى وعلى الأخص الشعر ؟

ان قابلية الترجمة ربما كانت بالتحديد المعيار الذى يسمح بالتفريق بين نمطين من اللغـة ، وتلك حقيقة أكدتها « الآلة المترجمة » (١) والمشكلة الرئيسية تكمن فى معرفة أسباب عدم قابلية الترجمة للغـة الشعرية .

وللاجابة على هـذا السؤال ، لابد أن نفرق ، هنا أيضا ، بين شكل المحتوى وجوهره ، فترجمة الجوهر ممكن وترجمة الشكل هى فقط غـير الممكنة ، يقول أحـد كبار المتخصصين فى هـذه القضية : « الترجمة تهدف الى أن تنتج داخل لغـة الوصول (اللغة المترجم اليها) معادلا طبيعيا أقرب ما يكون الى الرسالة فى لغـة القيام (المترجم منها) من ناحية المعنى أولا والأسـلوب ثانيا » (٢) ونحن هنا مع المستويين ، فجوهر المحتوى هو المعنى وشـكله هو الأسلوب ، وعندما تكون لغـة القيام ولغـة الوصول نثريتين ، فان المستوى الشـكلى تنتفى عنه صـفة اللزوم ، حيث أن النثر هو درجة الصفر فى الأسلوب ، يمكن دائما ترجمة نص علمى ترجمة دقيقة من لغـة الى أخرى أو داخل نفس اللغـة ، وذلك بالتحـديد لأن التعبير هنا ، يظـل خارجيا بالنسبة للمحتوى ، فنفس الشىء بالضبط أن تقول : « الساعة الثانية بعد الظهر » أو « الساعة الرابعـة عشرة » il est quatorze heures أو تقـول (بالانجليزية) it is tow o'clock لكن الأمر يتغير عندما يتدخل الأسلوب ، فالتعبير يعطى عندئذ للمحتوى بناء خاصـا يكون من الصـعب أو المستحيل أداؤه بطريقة أخرى ، ومن هنا فانه يمكن (فى ترجمة قصيدة) أن نحتفظ بالمعنى (فى جوهره) ولكن نفقـد الشـكل ونفقد معه فى الوقت ذاته الشـعر .

---

(٢) نشرت مجلة الدراسات الفلسفية ١٩٦٢ : « اجريت تجارب للترجمة على الآلة المترجمة ونشرتها الصـحف وكانت نتيجتها ان نصـين وضـعا فى الآلة المترجمة ، فترجم أحـدهما ولم يترجم الآخـر » النص الذى لم يترجم بالطبع كان قصـيدة .

(٢) Nida. principles or tzanslation. Harvard Univ. Presse 1959.

ولكى نصل الى فهم أوضح ، لنأخذ مثالا ثلاثيا ولنقارن هذه الصيغ الثـــلاثة :

(أ) شعرات شـــقراء	Cheveux blonds
(ب) شـــقراء شعرات	Blonds cheveux
(جـ) شعرات من ذهب	Cheveux d'or

هنالك فرق بين الصـــيغ الثلاثة ، فالأول ينتمى الى النثر ، والثانى والثالث (رغم استهلاكهما) يمـــكن أن يحمـــلا الى الشـــعر • من أين يأتى الفرق ؟

كل القضـــية التى يطرحها عـــلم الشاعرية تكمن هنا •

هـــذه الصيغ الثلاثة لها نفس جوهر المحتوى مما يعنى انها ترسل نفس المعلومة فى الاجابة على السؤال : « ما لون الشعرات » ثلاثة اجابات يحملى كل منها واحـــدة من « الرسائل » الثلاثة ويجيب بنفس الطريقة « شـــقراء » فالفرق اذن بين الشعر والنثر ليس هنا ، فهـــو لا يتعلق بالمدلول فى جوهره ، وهو أيضـــا لا يعتمد على جوهر الصـــوت ، ولو كانت هـــذه الصيغ غير متطابقة من الناحية الصوتية ، انه فى الواقـــع يبنى على أساس شىء ما هو علاقة المدلولات فيما بينها ، فنوع العـــلاقة بين مدلول « شـــقراء » ومدلول « شعرات » يتغير ، تبعـــا لاحـــلال « دال » الصـــفة قبل « دال » الاســـم أو بعـــده ، وهو أيضا يتغير تبعا للتعبير عنـــه بالدال « أشـــقر » أو « من ذهب » ، ولأن الأمر يتصـــل بالعلاقة ، فنحن نتحـــدث عن البناء أو الشـــكل ولأن هـــذه العلاقة هى بين المدلولات فسيحق لنـــا أن نتحدث عن شـــكل المعنى •

هـــكذا تكون « أ » ترجمة « ب » و « جـ » اذا أردنا بالترجمـــة

الاحتفاظ بالجوهر لكنها لا تكون ترجمة اذا أردنا بالترجمة الاحتفاظ بالشكل ، ولأن الشكل هو الذى يحمل الشعر فان ترجمة القصيدة الى نثر يمكن أن تكون دقيقة الى الحد الذى نريده دون أن تكون مع ذلك شعرا ، هكذا قدم لنا هنرى بريمون مثلا دقيقا لهذه الملاحظة حين ترجم بيت مالرب : Marlherbe

(أ) ستتجاوز الثمار وعد هذه الزهور

Et Les Fruits Passeront La Promesse des Fleurs.

فأعطى ترجمة لا تكاد تختلف الا قليلا

(ب) ستتجاوز الثمار وعود الزهور

Et Les Fruits Passeront Les Promesses des Fleurs.

وهو تغيير يكفى من وجهة نظره أن يتلف البيت اتلافا كاملا .

وهذا المثال دقيق على نحو خاص ، من حيث أن الوزن والايقاع لكلتا الصيغتين واحد ومن هنا فانه لا يمكن أن يكون الدال هو السبب ، ويبقى المدلول موضع التساؤل ، فاذا كان هناك تلف للبيت فأنه يعود الى المدلول وحده ، وحيث إن جوهر المدلول واحد فى الصيغتين اذ يحمل كل منهما نفس المعلومة ، ويمكن مراجعة ذلك ـ كما يقول جاكوبسون ـ بالنظر الى علاقة كل من الصيغتين بالحقيقة فمن الواضح أنه لا يمكن اثبات « أ » أو نفيها دون اثبات « ب » أو نفيها فاذا كان صحيحا أو غير صحيح أن « الثمار ستتجاوز وعد الزهور » فانه أيضا صحيح أو غير صحيح أن « الثمار ستتجاوز وعود الزهور » ، بقى اذن أن نرجع الفرق الجمالى الى الفرق الوحيد اللغوى الجوهرى بين « أ » و « ب » وهذا الفرق كما سنرى يكمن فى شكل المدلول ، فنحن حين ننتقل من « وعد الزهور » الى « وعود الزهور » فقد غيرنا العلاقة بين جزئى كل جملة ، ونحن اذ نفعل فاننا نغير بناء المدلول ذاته كما سنبين ذلك .

أن الدراسات التقليدية تواجه دائما بين الشكل والمعنى ، جاعلة

من الشكل المستوى الصــوتى الوحيد • والحقيقة أنه ينبغى التمييز بين درجتين فى الشــكل ، الأولى على مستوى الصــوت والثانية على مستوى الفن ، فهناك شكل أو بناء للمعنى يتغير عندما ننتقل من الصيغة الشعرية الى ترجمتها النثرية • فالترجمة تحتفظ بجوهر المعنى لكنها تفقد شــكله ومن هنا فانه يبدو أن مالرميه كان لديه الحدس الدقيق ، اذا أخــذنا بعبارة فاليرى : « يمكن القول بأنه أراد للشعر ـــ الذى ينبغى أن يتميز بصــفة أساسية عن النثر من خلال الشكل الصــوتى والموسيقى ـــ أن يتميز أيضــا من خــلال شــكل المعنى » (١) •

مم يتكون هــذا الشكل ؟ كل التحاليل التالية محاولة للاجابة على هــذا السؤال •

فى هــذه المرحلة من التحليل ينبغى فقط أن نمهد الأرض من خلال توضــيح ما ليس بالشــكل •

لقــد واجهنا بين الشكل والجوهر ، أى بين هــذه الحقيقة اللغوية والشىء بالمعنى اللغوى العــام ، والشىء فى حــد ذاته ليس شعريا ، وهــذا لا يعنى أنه نثرى ولنقل إنه محايد بالنسبة للشعر والنثر وإن اللغة هى التى تجعــله ينتمى الى أحــدهما • لكن تناقضــا يكمن لنــا هنــا ، فالمصطلحات التى استخدمناها الآن ليست أدلة لصالح فكرة وجود لون من الواقعية فى الأسلوب ، واقعية تكتسب الكلمات من خلالها وحــدها قوة جمالية ليست للأشــياء •

ومرة أخرى فان اللغــة تحيل الى الأشياء بعيدا عن موسيقاها الخاصة التى لاحظنا محدوديتها وهى لا تملك على الاطــلاق الا ما تعيره لهــا الأشياء وما ينبغى أن يقال هو ان الأشياء ليست شاعرية الا بالقــوة ،

---

(١) Mallarmé, Pléiad. p. 668.

وأن على اللغـــة أن تنقل هــذه الشاعرية من القوة الى الفعل ، وبدءا من اللحظة التى تتحول فيها الحقيقة الى شىء متكلم فانها تضـــع مصيرها الجمالى بين يدى اللغـــة : ســـوف تكون شعرية من خـــلال القصـــيدة أو نثرية من خـــلال النثر •

هـــذه الشاعرية بالقوة فى الأشياء ربما لم تكن موزعة بالتســـاوى وربما وجـــدت أشياء ذات نزعة شعرية ، القمر مثلا ذلك الموضوع الذى لم ينفـــد أمام الشعراء فى كل العصور وكل الأمم ينبغى أن تكون له خصائصه المميزة فى هـــذا الشأن (مالارميه نفسه الذى مل من سيطرة فكرة القمر ، وأقسم أن يبعده ، اضطر يوما الى الخضـــوع هاتفا : يا له من شاعرى فاتن !) ومشكلة كتلك ، تثيرها شاعرية الأشياء تظل دائمـــا فى حاجة الى معالجة ، ولنقل ـــ عابرين هنا ـــ انه ربما كان من الضرورى أن نفرق هنا أيضـــا ، داخل الجوهر ذاته بين مستوى شـــكلى يوضـــع فى درجة أدنى بالنسبة للمستوى الجوهرى ، ويمكن أن يرتبط به بنـــاء الادراك فى مواجهة الشىء المدرك ، ولكننا فى مستوى القصـــيدة نتعامل لا مع الأشياء ذاتها ولكن مع الأشياء المعبر عنها من خلال اللغـــة ، ومن هنا فانه توجـــد هيمنة للغـــة ، على الأشياء ، ويظل التعبير سيدا يتحقق من خـــلاله أو لا يتحقق الكمون الشعرى فى المحتوى فالقمر شاعرى مثل « ملك الليالى » أو « منجل من ذهب » ولكنه نثرى بوصـــفه كوكبا يدور حول الأرض • ونتيجة لذلك فان من البديهى أن تكون المهمة الخاصـــة لعـــلم « الشاعرية » فى النقـــد الأدبى التساؤل لا عن المحتوى الذى يظل دائما هو هو ، ولكن عن التعبير حتى نعـــلم أين يكمن الفرق •

يجب اذن الاقرار بهذه الحقيقة التى عبر عنها ايتين سوريو عندما أدان « التشدد فى البحث عن عالم الحديقة ، والغابة ، والبحيرة ، والوجه الأنثوى الجميل ، عن رقة الضـــوء القمرى أو كآبة الضباب الصباحى ، عن الورد والبلبل ، والأساطير الاغريقية والبريطانية ، وأن نتحاشى على

نحو خاص ذكر السيارات ومداخن المصـانع » (١) ثم أضـاف « انهم يخطئون بالطبع أولئك الذين يعتقدون أن بامكانهم تصنيف الأشياء الواحد بعـد الآخر اما فى جانب الشاعرية واما بعيدا عنها » ولقـد أوضـح تاريخ الأدب موقفه من قاعدة كتلك ، فالشعر قـد تابع تطور المجتمعات ، وهو لم يتوقف عن توسيع قاعدته العريضـة ، كان فى البدء مقصورا على الآلهـة وهو اليوم يفتح أبوابه للعامة ، بدءا من الحـديث عن « الجيفة » عنـد بودلير الى « المتـرو » عنـد بريفـير Prévert

أثبتت هـذه الكائنات وتلك الأشياء التى كان يعتقد انها مبعدة عن الشعر من خـلال لون من اللعنة الطبيعية ، انها جـديرة بأن تخترق عالم الشعر ، بدءا من اللحظة التى اجتازت بها الكلمات اليه •

لكن دراسة الشعر تبدو متأخرة عن الشعر ، فالغالبية العظمى من النقاد والمعلقين ظلت وفية للتقاليد البلاغية القديمة التى تقسم « الأجناس » تبعـا للمواضـيع التى تعالجها ، فالتصنيفات الأدبية تتلاقى مع تصنيفات الأشياء هـكذا فرض بوزيدنيو Posidonios على الشاعر أن يعيد معالجة « القضايا الانسانية والالهية » أما ما تيودى فندوم Mathieu de Vendôme فقـد ألزم بأن يكون « المحتوى جادا وخطيرا » وفى القرن السابع عشر كان يمكن أن تكتب الملهاة بالنثر بينما كان شرف المأساة يفرض أن تكتب بالشـعر •

هـذا « المحتوى الجاد والخطير » يصر نقادنا اليوم بأن يبحثوا عنه عند الشاعر ، كما لو أن القيمة الجمالية للقصـيدة تكمن فيما تقول وليس فى الطريقة التى تقوله بها ، ان القصـيدة تحلل فقط على المستوى الفكرى ، أما المستوى اللغـوى فهو يأتى فى شـكل اشارات وبطريقة عرضـية ، ان الاهتمام ينصب على الشاعر أكثر مما ينصب على القصيدة ،

(١) La Correspondance des Arts. Paris. 1947. p. 259.

والتحليل الأدبى يمــر بطريقة غامضة ، فالنص « شىء » يسمح للناقــد بالبحث عن أسبابه ، وعندما تحــول عــلم الأدب الى علم تحليل نفسى أو اجتماعى ظل فى العمق محافظا على نفس المشــكلة القديمة فى البحث عن السبب أو المصــدر ، فالنقد القــديم كان يبحث عن المصادر الأدبية للنص ، ويعتقد أنه قال كل شىء عن الانتاج عندما يكتشف خيطه التاريخى ، والنقــد المعاصر يبحث عن المصــادر النفسية أو الاجتماعية ، ويعتقــد أنه حــلل النص عندما يربطه بطفولة أو بوسط اجتماعى ، وهو يستقصى وراء محتوى حقيقى يختلف عن المحتــوى الظــاهر الذى يعطى النص مفاتيحه ، وهو اذ يفعل هــذا فانه يفقد موضوعه الحقيقى ، وهو يبحث فيما وراء اللغــة عن مفتاح يوجد فى اللغــة ذاتها من حيث كونها وحــدة لا تنفصم بين الدال والمدلول •

ونحن لا ننازع على الاطلاق فى قيمة التفســيرات النفســية أو الاجتماعية ، فهذان العلمان لهما الحق تماما فى مناقشــة الانتاج الأدبى بنفس الدرجة التى يناقشان بها أى مظهر من مظاهر الحقيقة الانسانية • يدخــل فى قضاياهما ونحن نود فقط أن ننازع فى القيمة الجمالية التى يدعيانها أحيانا وربما بطريقة غير ارادية •

فعندما تناقش لغــة الشاعر بطريقة عرضــية أو وثائقية فانها تفقد ما يميزها وهو الجمال ، وحول المشــكلة التى يؤهل ناقد الشــعر وحــده لطرحها وهى ما الذى يفرق الشعر عن النثر ؟ ليس لدى عــالم النفس أو الاجتماع أى شىء يقوله • فاســتعارة ما يمكن أن تكون دلالة على وسوسة ، وليس هــذا سببا لكونها شعراً ، وانما السبب فى ذلك يكمن فى أنها استعارة ، أى طريقة معينة للتعبير عن محتوى ، كان يمكن أن يعبر عنه ، دون أن يفقد شيئا ، من خــلال لغــة مباشرة •

حين يقول بودلير :

لكنهــا الجنــة الخضراء للعشــق الطفولى
Mais Le vert paradis des amours enfantines

فان علماء التحليل النفسى لهم الحــق فى أن يروا وراءه لونا من الاسقاط لظل عقــدة أوديب تجاه مدام أوبيك ، لكن نفس الاستنتاج كان يمكن أن يخرجوا به من وراء عبارة نثرية بسيطة مثل : « الأطفال العشاق سعداء جــدا » وهى عبارة يمكن أن تحتفظ بمدلول البيت ، لكنها تفقــد الشــكل ، وتفقد معــه فى نفس الوقت الشعر •

ان عــلم اللغــة ، أصبح « علما » منذ أن اعتنق مع سوسير وجهة النظر الحلولية • ان عناصر تحليل اللغــة كامنة فيها ، والشاعرية ينبغى أن تعتمد نفس المبدأ • فالشعر كامن فى القصــيدة ، وذلك مبدأ ينبغى أن يكون أساسيا فالشاعرية كعــلم اللغــة ، موضوعها اللغة فقط ، والفرق الوحيد بينهما هو أن موضــوع الشاعرية ليس اللغــة على وجه العموم وانما شــكل خاص من أشكالها ، وانما يعــد الشاعر شاعرا لا لأنه فكر أو أحس ولكن لانه عَبَّر ، وهو ليس مبدع أفكار وانما هو مبدع كلمات ، وكل عبقريته تكمن فى اختراع الكلمة ، فوجود حساسية غير عادية لا يخلق شاعرا كبيرا ، لقــد أمكن تعريف الشــعر الغنائى من خــلال سذاجته ذاتها ، فنفس القائمة من المشاعر الكبرى التى تمثل رصــيدا مشــتركا للمشاعر الانسانية ، هى التى تمده بموضوعات للالهام لا تنفد ، لكن السذاجة تكمن فى الموضوع وليس فى التعبير ، فبحيرة لا مارتين و « حزن أوليمبو » لفكتور هيجو و « ذكريات دى موسيه Musset » تقول نفس الشىء ، لكن كل عمل منها يقوله بطريقة جــديدة ، وبنسج فريد للكلمات يظــل ثابتا دائما فى الذاكرة لأنه من خلاله وحــده يتحقق الجمال •

كان أبولونير Appolinaire يقول : « لقــد أحب الفرنسيون خلال فترة طويلة أن يتلقوا الجمال فى شــكل معلومات » وليس أدل على صحة هــذا الحــكم من هوس الشرح والتأويل الذى يدور حول بعض شعرائنا ، وخاصــة حــول مالارميه • ففى انتاج هــذا الشاعر المشــهور بالغموض يتفنن الشارحون فى اكتساب هوى ميتافيزيقية ، وربما كانت هنالك ،

ولنؤكد هنا مرة أخرى أننا لا نريد على الاطلاق أن ننفى وجود محتوى للغة الشاعرية ، لكن أن يقتصر توجيه النظر على هذا المحتوى أيا كانت قيمة حقيقة الأعماق أو أصالتها فاننا نخاطر بذلك أن نحمل على الاعتقاد أن هذا المحتوى هو وحده الذى يحمل القيمة الشاعرية للقصيدة (١) ، وهو حكم يبدو متناقضا على نحو خاص مع شاعر مثل مالارميه الذى كان هو أيضا ناقدا وأجرى تحليلات شديدة الدقة على شعره وقيمه الجمالية ، ولم يكن هناك أحد أوضح منه فى وعيه بالطبيعة « اللغوية » لفنه ، وهو الذى قال : « ان الشعر لا يصنع من الأفكار ولكن من الكلمات » وعرف نفسه بهذه العبارة المدهشة : « أنا تركيبى » ، ومع ذلك فان الاهتمام مازال مستمرا بالأفكار أكثر منه باللغة ، بما قاله الشاعر أكثر من الطريقة التى قال بها (٢) ، وهكذا فانه فيما يتعلق بهذا البيت :

وهربت من الانتحار الجميل منتصرا

تنازع الشراح فى معنى كلمة الانتحار Suicide فأخذ بعضهم (مورون ، جنجو) المصطلح بالمعنى الحرفى ، وآخرون (تيبودى ، داف جاردنى) رأوا فيه معنى غروب الشمس ، وهذا النقاش يخاطر باخفاء الحقيقة الرئيسية فنفس المعنى كان يمكن أن يقال نثرا دون أن ينقص منه شىء مثلا على التفسير الأول :

تغلبت على محاولة لانتحار جميل

وعلى التفسير الثانى :

وأدرت عينى عن مشهد جميل لغروب الشمس

فهاتان صيغتان مختلفتان من حيث المعنى ، لكنهما متفقتان من

---

(١) انظر فى هذا الموضوع مقالنا : « الغموض عندما لا رميه » .
Revue d'Esthetique Janvier 1962.

(2) Voir : Jaques Scherer. l'expression Littéraire chez Mallarmé. Paris 1948.

حيث انهما تواجهان معا باعتبارهما نثرا ، الصيغة الأساسية التى هى شعر ، والفرق يكمن أولا فى الايقاع ، لكنه ليس فى الايقاع وحده فهو يكمن أيضا فى مستوى شكلى من خلال علاقة المفردات بالتركيب وهى الخاصية التى يحقق بها خاصيته الشعرية .

والمشكلة التى يطرحها الشراح ، ليست مع ذلك دون موضوع ، فالقصيدة لها معنى وهذا المعنى يجب معرفته ، فاذا أخذنا بيت فاليرى :

سطح هادىء تمشى عليه اليمامات

Ce toit tranquille oû marchent des Colombes

ولم نفهم ان « السطح » يعنى البحر و « اليمامات » تعنى السفن ، فاننا نبتعد عن مقصد الشاعر . لكن هذا المعنى فى جوهره أى « وجود سفن تسير على سطح بحر هادىء » ليس فى ذاته شعريا وعلى الأقل ليس شعريا من خلال حق طبيعى ، كما يشهد بذلك امكانية وضعه فى صيغة شديدة النثرية كتلك التى أوردناها ، لكن الحدث الشعرى يبدأ بدءا من اللحظة التى نسمى فيها البحر « سطحا » والسفن « يمامات » ههنا خروج على قانون اللغة ، مجاوزة لغوية يمكن تسميتها مع البلاغيين القدماء صورة Figure وهى وحدها التى تمد الشاعرية بموضوعها الحقيقى .

* * *

عرفت البلاغة منذ العصور القديمة « الصور » على أنها وسائل للكلام بعيدة عن الوسائل الطبيعية والعادية ، أى على انها مجاوزات لغوية ، وهو تعريف يمكن أن يغطى مجمل ظواهر الأسلوب وأن يمدها بلافتات مناسبة ، وحقيقة فالمصطلح — شأنه فى ذلك شأن كل المصطلحات الواردة من البلاغة القديمة — قد قلل من شأنه اليوم ، وهو تقليل

غير عادل فيما نرى ، فالأسباب التى قللت من شـأن هـذا العلم الذى كان مقـدرا فيما مضى ، أسباب متعددة ، سوف نكتفى بتناول واحـد منها لأنه يتصـل اتصالا مباشرا بالموضوع الذى نناقشـه •

يمكن التمييز بين نوعين من الصـورة هما — تبعا لمصطلح فونتانيى — « صور الابتداع » و « صور الاستعمال » ولكى نفهم هـذا التقسيم ، ينبغى أن نميز فى الصـورة ذاتها بين الشـكل والجوهر ، فالشكل هـو طريقة الربط بين الوحـدات ، والجوهر هو الوحـدات ذاتها ، ولنأخذ حالة الاستعارة ، فهى مبنية فى الأساس على علاقة معقدة ، سوف نحللها فيما بعـد ، بين الوحـدة وسياقها • هـذه العلاقة التى يمكن أن نسميها « منطقية » توجد هى هى داخل استعارتين تختلف وحـداتهما اختـلافا جـذريا ، ففى « ليلة خضراء » عند رامبو أو « فكرة منتجة » عنـد مالارميه ، لدينا زوجان من الوحـدات ومن ثم محتويان مختلفان اختلافا كاملا ، لكن العلاقة التى تربط داخل كل صـيغة الاسم بالصفة (خضراء بليـلة أو منتجة بفكرة) هى هى عـلاقة واحـدة ، والبنـاء التركيبى متطابق ، وهـذا البناء هو الذى جعل من كل صيغة منهما استعارة •

ويمكن توضـيح ذلك رمزيا من خـلال العرض التالى (الرمز م يشير الى مدلول كل وحـدة والرمز ع الى العلاقة) •

النظرية الجوهرية : نثـر = م ١ + م ٢
شعر = م ٣ + م ٤
النظرية البنائيـة : نثـر (م ١) ع ١ (م ٢)
شعر (م ١) ع ٢ (م ٢)

الفرق بين (ع ١) و (ع ٢) هو فرق « شـكلى » يمكن أن يوجد فى حـد ذاته متطابقـا بين مدلولين مختلفين ، أو مختلفـا بين مدلولين متطابقين •

عندما يخلق الشاعر استعارة مبتكرة ، فان الذى ابتدعه انما هو الوحـدات وليس العلاقة ، هو يجسد فى شـكل قـديم جوهرا جديدا ، وابتكاره الشعرى يكمن هنا فالوسائل قـد قدمت وبقى استخدامها ، ودون شـك فان الفن الشعرى على امتداد تاريخه لم يتوقف عن خلق صـور مبتكرة ، أى عن خلق أشـكال جـديدة لكنه هنا ـ كالشأن فى فنـون أخرى ـ ليس كبار الفنانين دائما هم الذين ينحتون الأشكال الجـديدة ، ولكنهم فى معظم الحالات يستثمرون الرصـيد الفنى الموجود بالفعـل • صـورة الابتداع اذن ليست مبتكرة فى شـكلها ، ولكنها فقط فى الوحدات الجـديدة التى تستطيع عبقرية الشاعر أن تتجسد من خلالها •

لكنه يحـدث أن بعض هذه التعبيرات تكون معادة ، ومن ثم مستعملة وفى هـذه الحالة يكون معنا ما يسمى « صـور الاستعمال » حيث نجـد الشـكل والجوهر ، العلاقة والوحـدات مطروقة من قبل ، هكذا فى صورة راسـين « شعلة شديدة السواد » نجـد معنا صورة فى ظاهر الأمـر مقتحمة ، لكنها فى الواقع لا تحمل أى أثر للابتداع ، فـ « الشعلة » للتعبير عن « الحب » والسوداء للتعبير عن « المدنس » كانت شديدة الاستعمال فى ذلك العصر ، والربط فى ذهن الجمهور المثقف كان بديهيا ، ومن هنا فان المجاوزة تختفى وتختفى معها الظاهرة الأسلوبية •

اذا كانت الصـورة مجاوزة ، فان التعبير « صورة الاستعمال » يحمل التناقض فى ألفاظه ، حيث ان الاستعمال هو نفى المجاوزة ، وفى الحقيقة فانه اذا كان هناك للتعبير معنى ، فلأن هنـاك نوعين من الاسـتعمال ، الاستعمال العام الذى يشـيع بين مجموع أفراد الجماعة اللغـوية ، والاستعمال الخاص الذى تخص به طائفة فقط من هـذه الجماعة ، وداخل اللغـة كما هو معروف توجـد لهجات مثل اللهجـات الريفيـة ولهجات الحرفيين والمصطلحات الشـعبية ، ومن خـلال مميزاتها الخاصة ذاتها ، تنفرد بخصائص أسلوبية ، ومجموع « صور الاستعمال » التى يستعملها

الشعراء لها خصائص « نبيلة » وهى تتميز بجدارة الاستعمال الأدبى ، وأن تقول : « الشعلة » فى التعبير عن « الحب » فان هذا يَسِمُ المفهوم « بانه شعر » ويضاف الى هذا ان البلاغيين القدماء قننوا استخدام بعض المفردات ، فتبعا لكتاب خصائص الأسلوب لموفيون Mauvillon نجد سلسلة من المترادفات بعضها يحمل صفة « مبتذل » بينما يعد الآخر « أسلوبيا » مثلا كلمة « طلعة » تدخل فى « الأسلوب السامى » ، بينما تدخل « سحنة » فى الأسلوب الساخر ، وصور الاستعمال عند الشاعر لا تصنع الا أن تضيف الى هذه القائمة مترادفات جديدة ، تحمل من خلال كونها استعمالا خاصا سمات « الأسلوب الشعرى » . لكن قدرتها هنا تنحدر ولا تلبث أن تتحول الى أسلوب أكاديمى أو متحذلق ، لقد خلطت الدراسات الشعرية القديمة بين الصورة وصورة الاستعمال ، ويمكن أن نفرق مع ج انطوان بين نمطين أسلوبيين أحدهما يسمى « الاختيار » والثانى يسمى « الابداع »(١) واستخدام « صور الاستعمال » ينسب الى أسلوب الاختيار ، فدور الشاعر ينحصر فى الاختيار بين عدة صيغ تقدمها له اللغة ، صيغ قليلة الاستعمال وذات صبغة أدبية ، وليس فى هذا أى ابداع ، بالاضافة الى تضاؤل الحدث الشعرى وهنا نفهم لماذا حرص المحدثون والرومانتيكيون على التخلص من هذا البهرج البالى ، وكلمة هيجو : « الحرب على البلاغة » ليس لها معنى الا هذا ، انها تعنى البلاغة المتجمدة والصيغ التى تترجم للغة بلا فائدة ، وليست البلاغة الحية الفعالة التى بدونها لم يكن من الممكن أن يوجد الشعر .

إن معركة الاستعارة تتجدد بتجدد العصور وقد أجاب اندريه بريتون André Breton فى هذا العصر أحدهم بقوله : « لا يا سيدى . ان سان بول رو Saint Pol Roux لم يرد أن يقول

(1) La Coordination en fraçais. Paris 1958. p. 64.

(هـذا الشيء) ولو كان قـد أراد أن يقوله لقاله » وهنا تبدو حاجة العودة الى اللغـة الطبيعية ، استثارة « للصـيغة الأدبية » يعتقد الشاعر من خلالها أنه يغزو درجة من الجـدارة أكثر سموا • ان الشعر لا يستريح الى كونه صـيغة لغـوية فقط ، مجرد طريقة فى التعبير ، ويريد أن يكون كالعـلم أو الفلسفة تعبيرا عن حقيقة جـديدة ، اكتشافا لجانب موضوعى مجهـول من العالم ، وهو اذ يفعل هـذا — وينبغى أن تكون لدينـا الجرأة للقول — يرتكب خطأ قاتلا ، فالشعر ليس علما وانما هو فـن ، والفن شـكل وليس الا شـكلا ، فأن يفشى الشاعر حقيقة جـديدة ليس هـذا سبيله لأن يكون شاعرا ، واللغـة الطبيعية هى النثر ، والشعر لغـة الفن أى اللغـة المصنوعة ، وبعض شعراء اليوم الذين يعتقدون أنهم يتحـدثون لغـة طبيعية سوف تشتد دهشتهم اذا رأوا تحليـل انتاجهم ووجـدوا فيه هـذه الصور التقليدية مثل الاستعارات والقلب والتعانق اللفظى للعبارات وهى أشياء عرفت وصنفت فى البلاغة القديمة ، ان « الصـور » ليست زينة لا معنى لها ، وانما هى تشكل جوهر الفن الشعرى ذاته ، انها هى التى تحرر الطاقة الشعرية المختبئة فى العـالم والتى تبقى أسيرة فى يد النثر •

من هنا يبدو مالارميه — كما يقول فاليرى — مسددا تماما « فى تنظيم اللغـة ، فالصـور — التى تلعب دورا ثانويا تزينيا ، ويبـدو أنهـا لا تأتى الا لكى تحسن أو تقوى فكرة ، ومن ثم تبدو عرضية ، مثل لون من الزينة ، يمكن لجوهر العمل أن يتجاوزه — هـذه الصور تصبح فى فكر مالارميه عناصر أساسية » (١) وأيضـا « فان القافية والمجانسـة الصـوتية من ناحية والصـور والاستعارات من ناحية أخرى لم تعـد هنا تفاصـيل ولا زينة العمل يمكن الغاؤها وانما هى خصائص جوهرية للانتاج ، ولم يعـد المحتوى هو السبب فى الشكل وانما أصـبح أحـد عنصرى الحـدث » (٢) •

(1) Je disais quelquefois.. Pleide. p. 658.
(2) Mallarmé. Pl. p. 709 - 10.

ويمتد فاليرى بالفكرة قائلا : « اذا قررت الآن أن أكوّن فكرة عن هــذه الاستعمالات أو بالأحرى عن هــذه التعسفات اللغوية التى تتجمع تحت المصطلح الغامض « صــور » فاننى لن أجــد على الاطلاق أكثر من آثار مبتورة لذلك التحليل الشــديد الروعة الذى حاول القدماء تقديمه لهــذه الظاهرة البلاغية » .

واذن فان هــذه الصــور التى أهملها نقــد المحدثين تلعب دورا شــديد الأهمية فى الشعر ، ويبدو أن أحــدا لم يحاول حتى اعادة النظر فى ذلك التحليل ، ولا أن يجرى اختبارا دقيقا لعناصرها الاستبدالية ، ولا لمصطلحاتها الشائعة ، ولا لوسائلها التى حــدد البلاغيون بغموض الحقول التى تغطيهــا (١) .

من الحق أن يقال أنه منذ كتب فاليرى هــذه السطور ، تغيرت قليلا الروح العدائية للبلاغة وعلى الأقل عند علماء اللغــة ، واعترف عــلم الأسلوب الحــديث بدينه ، تجاه هــذا العــلم القديم فى نفس الوقت الذى حاول فيه تجــديده ، ودراستنا هــذه التى نقدمها تطمح أن تدرج داخل هــذا الاتجاه الأخير .

لقــد شيدت البلاغة القديمة من خــلال منظور تصنيفى بحت ، لقد كانت تبحث فقط فى تعريف وتصــنيف وترتيب الألوان المختلفة للمجاوزات ولقــد كانت تلك مهمة ممــلة ولكنها مع ذلك ضرورية ، وكل العلوم بدأت بنفس الطريقة ، لكن البلاغة توقفت عند هــذه المرحلة الأولى — وهى لم تبحث عن البناء المشترك للصــور المختلفة ، وهــدف تحليلنا نحن هو بالتحــديد ذلك ، هل يوجــد بين القافية والاستعارة والقــلب ملمح مشترك يضــع فى الاعتبار فعاليتها المشتركة ؟ . ان كل واحــد من هــذه الأدوات يمكن أن يعــد « عاملا » شعريا ، يؤدى مهمته على طريقته ولحســابه

(1) Question de paésie. Pl. p. 1289 - 90.

الخاص ، لكن اذا كانت جميعها تنتج نفس الظاهرة الجمالية ، وتكوّن جميعها مخزون الوسائل المستخدمة فى جنس أدبى محـــدد ، فان لنا الحق أن نفترض وجود طبيعة متشابهة بينها ، ان البلاغة التقليدية تعـــد فى مستوى دراسات « الشـــكل » مادامت كل صـــورة شكلا ، لكن عندما ينظر الى الفوارق بين الصور تكون البلاغة قريبة من دراسات « الموضوع » الذى تتجسد فيـــه كل صـــورة وتجد فيه خواصـــها ، والبنائية الشعرية تعـــد فى درجة أعـــلى من مستوى الشـــكل ، فهى تبحث عن شـــكل للأشـــكال ، عن محرك شعرى عام تكون كل الأدوات بالنسبة له تحقيقا خاصـــا لغرض ما ، خاصـــا تبعا للمستوى والوظيفة اللغوية التى تحققها الأداة • وعلى هـــذا فالقافية (عامل) صـــوتى فى مواجهة الاستعارة بوصـــفها عاملا معنويا ، ولكنها ـــ على مستوى داخلى ـــ عامل تنويعى فى مواجهة الوزن بوصـــفه عاملا تجميعيا ، على حين أنه فى تقسيم داخلى للمستوى المعنوى ، تواجه الاستعارة باعتبارها عاملا تعميميا ، الصـــفة باعتبارها عاملا تخصيصيا •

تحليلنا اذن سوف يتوزع تبعا للمستويات والوظائف ، وهو لن يدرس فى كل حالة الا أداة ممثلة لوظيفتها تمثيلا خاصـــا ، وذلك يعنى أن عددا محدودا من الأدوات فقط سوف يحلل هنا ، وليس من الوارد بالطبـــع دراســـة نحو مائتين وخمسين أداة تحـــدثت عنها البلاغة القديمة ، فهدفنا تركيبى ، ونحن نعتقد أن ما يعـــد حقيقة لبعض الأدوات يمكن أن ينسحب على بقيتها ، ومرة أخرى لن ندرس أيا من هـــذه الأدوات دراسة شاملة ، فالاستعارة وحـــدها تحتاج الى مجلد ضـــخم ، وماذا نقول عن قواعـــد الوزن ! لكنه بدلا من أن نضـــل فى التفاصيل ، يبدو لنا من الأفضـــل بالنسبة لمنظور كالذى اخترناه ، أن نبحث عن استخلاص السمات الكبرى وأن نقارن الأدوات المختلفة فيما بينها وهـــذا وحـــده كفيل بأن يوضـــح كل واحـــدة بالنسبة للأخرى ، وأن نبحث عن خصائص البناء الداخلى ؛ فالمقارنة مع الاستعارة تسمح بفهم أفضـــل للقافية أو للقلب ، فكل أداة

تلقى ضـــوءها على كل الأخريات ، وليس من الوارد بالطبع أن نرصد فى هـــذه الصــفحات مجمل « عـــلم الشـــاعرية » لكن أن نخطط للعناصر الرئيسية الضرورية لبناء فرض يمكن أن يسهل بحوثا أخرى فى المستقبل •

من ناحية أخرى ، نحن لم ندرس هنا الا العنصر الأول من عملية تتضمن من وجهـــة نظرنا عنصرين ، الأول سلبى ، وهو يتشـــكل على أنه خروج منظم على قواعد اللغـــة ، فكل أداة تختص بكسر واحـــدة من هـــذه القواعد التى تشكل القانون اللغـــوى ، والشعر فيما نرى ليس هو النثر مضـــافا اليه شىء ما ، ولكنـــه هو « المضـــاد للنثر » ، ومن هذه الزاوية فانه يبدو شيئا سلبيا تماما كأنه شـــكل « معتل » للغـــة ، لكن هـــذا العنصر الأول يتضمن عنصرا ثانيا ايجابيا هو أن الشعر لا يهـــدم اللغـــة العادية الا لكى يعيد بناءها وفقـــا لتخطيط أسمى ، فالهدم الذى تحـــدثه « الأداة » يتلوه بنـــاء على نمط آخر ، هـــذا العنصر الثـــانى لن نتناوله الا فى الخاتمة ، وســـوف تتركز دراستنا فى العنصر « السلبى » باعتباره شرطا ضروريا للعنصر « الايجابى » وباعتباره أنه حتى الآن لم يحظ — فيما نعـــلم — بأى دراسة منظمة ، واذن فهـــذه الدراسة ذات فائدة بالنســـبة للدراسات اللغوية والنفسية خاصة ، فقانون اللغـــة الذى حـــدد الشعر تبعا له لم يجر على الاطـــلاق تحليله ، وهو لا يختلط لا باللغـــة ولا بالمنطق ، ولكنه يمس كليهما ، وعـــلم الشاعرية يســـمح لنا بالتحديد بمعرفة أفضل لهـــذا القانون حين نعزل فى كل أداة القوانين التى تعـــد خروجا على القانون العام ، ولأن هـــذه الدراسة هى دراسة للأشـــكال غير الطبيعية فى اللغـــة فانها يمكن أن تسمح لنـــا بمعرفة أفضل لكيفية عمل الأشـــكال الطبيعية •

*** * ***

الباب الثانى

المستوى الصوتى : نظم الشعر

١ ـ الـــوزن :

مازال يشيع فى أيامنا وحتى فى أوساط المثقفين الخلط بين الوزن والشعر ، وهو خطأ ينبغى رفضـــه والاحتراس منه • لكننا مع ذلك ينبغى أن لا نقع فى الخطأ المضـــاد كما يفعل أولئك الذين يرون فى الوزن زينة لا فائدة لهـــا أو حتى قيودا تضايق حرية التفكير الشعرى ، فالوزن ليس ملبسا يغلف ، دون ضرورة ، لغة يتحدد قدرها الشعرى على مستوى آخر ، والدليل على ذلك ندرة قصـــيدة النثر ، فرغم نجاحها الذى لا خلاف عليه ظلت فى أدبنا ظاهرة استثنائية • كتب بودلير : « من منا الذى لم يحلم يوما بمعجزة النثر الشعرى ، نثر يكون موسيقيا بلا وزن ولا قافية ، طيعا غير متصـــلب لكى يتوافق مع الحركات الغنائية للروح ، ومع تموج أحلام اليقظـــة ، ورجفات الوعى ؟ ولقـــد حقق بودلير هـــذا الطموح حين كتب « قصائد نثرية صغيرة » التى تؤكد مع ذلك أننا لسنا مع بودلير الكبير صـــاحب « أزهار الشر » وبرغم التنقيحات العميقة التى عرفتها قصـــيدة النثر طوال تاريخها ، فان « قصـــيدة الشعر » ظلت حتى يومنا المركب الطبيعى للشـــعر ، وينبغى الاعتقاد بأنها أداة فعالة له •

والتصوران السابقان ــ كما يحـــدث غالبا ــ محقان فيما يثبتانه ، مخطئان فيما ينفيانه ، ذلك أن الوزن فى الواقع ليس هو الشعر ، وليس قيـــدا يحـــد منه ، لأن حـــدث « التشعير » يتم على مستويين فى اللغـــة ، صـــوتى ومعنوى ، والمستوى المعنوى دون شـــك مميز والدليل أن قصيدة النثر موجودة من الناحية الشعرية ، فى حين أن الشعر الحرفى (المعتمد على تناسق الكلمـــات فقط) Lettriste لا وجـــود له الا من الناحية

الموسيقية ، فالشعر يمكن أن يستغنى عن الوزن ، ولكن لمـــاذا يستغنى عنـــه ؟ ان فنـــا كاملا ينبغى أن يستخدم كل روافد أدواته ، ولأن قصيدة النثر لا تستعيين بالجانب الصـــوتى من لغـــة الشعر فانها تبدو دائما كالشعر الأبتر • ان الوزن هو وســـيلة لجعل اللغـــة شعرا ، وينبغى أن ندرسه على أنه كذلك • ينبغى أن نحـــدد هنا ، أننا عندما نصنف الوزن فى المستوى الصـــوتى ، فاننا لا نقع فى الخطأ الجوهرى الذى أشرنا اليه من قبل ، فالوزن كما سنرى لا وجود له الا باعتباره علاقة بين المعنى والصـــوت ، وهو اذن بناء صـــوتى ــ معنوى ، ومن هنـــا فانه أحيانا يتميز من بعض وسائل الشعر الأخرى كالاستعارة مثلا التى تصنف فى المستوى المعنوى فقط • مقتضيات التحليل اذن تقتضى تصـــنيف الوزن (هنا) ومع ذلك فسوف نرى أن الوزن فى عميق بنائه « صورة » مشابهة للوسائل الأخرى • فالوزن والاستعارات بناءان متجانسان والفرق بينهما لا يعتمد الا على العناصر التى يستخدمها كل من البنائين • ان معالجـــة الوزن كظاهرة صـــوتية منعزلة تجىء فى مواجهة الشاعرية هو الســـبب الذى ترجع اليه كل المشاكل فى هـــذه القضـــية ، واذا تفحصـــنا حتى الفهارس المدهشة للمراجع المتخصصة للوزن نشعر بالاحباط ، ونتساءل هل يوجـــد حقيقة شىء يسمى الوزن •

فاذا أخـــذنا فى الاعتبار بصـــفة عامة العلاقة (صوت ــ معنى) فسوف نرى هـــذه المشاكل تتضاءل ان لم تختف ، وفى الوقت ذاته سوف تجـــد بعض المسائل غير المعـــللة حتى الآن ، مثـــل قضـــايا الترقيم ، تســـويغاتها •

ما هو الوزن فى الشعر الفرنسى ؟ سؤال يبدو فى الظاهر ساذجا ، فالوزن يخضـــع لقواعد تقليدية ، وهذه القواعد تعطيه سلفا تعريفه •

كل وزن هو « دائرى » فى مواجهة النثر الذى هو « امتدادى » الوزن يدور دائما حول نفسه ، لقد قدم جيرارد هويكن Gerard Hopkins

هـذا التعريف للوزن الذى أخـذه عنه جاكوبسون (1) : « مقال يردد بصـفة كلية أو جزئية نفس الصـور الصوتية » • و « الدائرية » تبنى على عناصر صـوتية تتغير من لغـة الى أخرى ، وفى الفرنسية كما هو معروف تعتمد على « المقطعية » أو تكرار عـدد متساو من المقاطع ، وحيث أن كل المقاطع متساوية فسـوف يسمى كـلاما موزونا كل كـلام يمكن تجزئته الى وحـدات معدودة ، على الأقل وحـدتين وحدتين ، يتساوى فيها عـدد المقاطع ، ويضـاف اليه التطابق ، بين وحدتين وحـدتين على الأقل فى الصـوت الأخير أو القافية ، ولنقل أن الشعر الفرنسى هو أولا تجانس البحر وثانيا تجانس الصـوت •

وتعريف كهذا يثير كثيرا من المشاكل التى سنعود اليها بالتفصيل ، وسنرى أن كثيرا من عـلماء الأصـوات ومنهم جورج لوت G. Lote يعارضونه • وسنكتفى الآن بأن نعارضـه بقضية أولية : التعريف الجيد ينبغى أن ينطبق على كل أجزاء المـُعـَرَّف والا ينطبق على غيرها (أن يكون جامعا مانعا) وهـذا التعريف لا ينطبق الا على الوزن التقليدى ، لكن ما هو الشأن بالنسبة « للوزن الحر » أى الوزن الذى لا يلتزم لا بالبحر ولا بالقافية ؟ هل ينبغى أن تمنع عنه صـفة الوزن ؟

ان وسيلة كهذه لا ينبغى أن توجد فى منهج علمى ، وأمام تعريف لا يغطى مجمل الظواهر الملاحظة ، نعتقد أن من الفائدة المنهجية أن نعيد صياغة التعريف بدلا من أن نـُقـْصى الحالات التى لا تتفق معـه •

ان الشعراء الذين يستخدمون الوزن الحر فى الواقع يعتبرونه وزنا صحيحا وفى الواقع أن شعراء لهم مكانتهم نذكر منهم كلوديل Claudel أو سان جون برس S. J. Perse على سبيل المثال ، يستخدمون هـذا الوزن ، وأن الشعر الفرنسى الحـديث يكاد يقصر استخدامه عليه عندما يقول كلوديل فى قصـيدته « المدينة » :

---

(1) Essais. p. 221.

كنت أبدع ذلك الشـــعر الذى لا بحر له ولا قافية

هل نسلبه نحن الحق فى أن يسمى « شعرا » مالا بحر له ولا قافية ؟ لا • أو على الأقـــل « ليس مسبقا » وليس قبل أن نحاول أولا أن نجد تعريفا يغطى فى وقت واحـــد الوزن التقليدى والوزن الحر •

خاصـــية أو خواص التعريف لابد أن تنطبق على كل ما يســـمى بالوزن ، وأن تنطبق عليه وحـــده ، وهـــذا يعنى أنه لا ينبغى ـــ ما أمكن ذلك ـــ أن توجـــد هذه الخصائص فيما يسمى بالنثر ، ولهذا فان الايقاع المبنى على « الفكر الزمنى » (فى تعريف الشعر) كما عرفه لوت لا يبدو لنا قادرا على الاستجابة للتصور الذى نراه • ذلك أن الايقاع يوجـــد فى النثر • وبين النثر الايقاعى والوزن الايقاعى لا يوجـــد أى فـــرق على الاطلاق ، بل ربما كان الايقاع أوضـــح عند بوسويه Bossuet (الناثر) منـــه عند كلوديل (الشاعر) حيث الايقاع ضـــعيف غالبا • وهذا لا يعنى على الاطلاق أننا ننازع فى وجود وأهمية الايقاع الرتمى فى الشعر ، بل أن موقفنا على عكس ذلك كما سنرى •

لكننا نود فى البداية أن ندقق الى أبعد مدى وأن نجد ـــ اذا أمكن ـــ خاصة تظهر عند هيجو (الشاعر التقليدى) وكلوديل (الشاعر الحر) ولا تظهر عند بوسويه وشاتوبريان (الناثرين) وحتى لكى نرضى متطلبات منهج ايجابى دقيق ـــ نود أن توجد هذه الخاصة فى الانتاج المكتوب فقط •

الشـــعر فى الحقيقة كتب لكى يلقى ، لكن كل القصـــائد لا تقـــال بنفس الطريقة والفرق بين الطرق شاسع فى الغالب ، وعلماء الأصـــوات أنفسهم ليسوا متفقين على الطريقة التى يقال بها بيت • من أين يأتى اختلافهم ؟ الاجابة ســـهلة • أن الشعراء لم يسجلوا على الاطـــلاق فى « دفاترهم » أقل اشارة الى هـــذا الموضـــوع ، وفيما يتصـــل بالايقاع على وجه الخصوص ، كان من السهل وضع علامة على مكان النبر ، ولكن

الشعراء لم يفعلوا هـذا اطلاقا ، واذا أراد الباحث أن يحدد نفسه فى فى المعطيات الموضوعية التى لا خـلاف عليها ، فينبغى أن يقتصر على ما حـدده الشاعر بوضوح أى على النص المكتوب ، واذن فان المعطيات الخطية هى التى نأمل أن نجـد فيها الخاصـة المطلوبة •

واذن فان تعريفنا ، على الاجمال ، ينبغى أن يستجيب لثلاثة شروط :

١ ـــ أن ينطبق على كل شعر تقليدى أو حـر •

٢ ـــ ألا ينطبق على أى لون من ألوان النثر •

٣ ـــ أن يكون مبنيا فقط على المعطيات الخطية •

هل توجد اذن خاصـة قابلة للاستجابة لهـذه الشروط الثلاثة ؟ نعـم نحن نعتقد أن ما يمكن أن يسمى بتقطيع découpage المقـال الموزون قادر على أن يمدنا بالخاصـة المميزة التى نبحث عنهـا •



عندما نلقى نظرة أولى على صفحة من الشـعر نجـدها تتميز عن صـفحة من النثر من خلال طريقة « الطباعة » فبعد كل بيت تعود القصيدة الى أول السطر ، وكل بيت ينفصـل عن البيت التالى له بفراغ يبـدأ من الحرف الأخير حتى نهاية الصـفحة (عرضا) وهـذا الفراغ هو رمز (خطى) للوقف أو الصمت ، رمز طبيعى أن يرمز بغياب الحروف الى غياب الصـوت ، ونقاد الشعر لم يعطوا حتى الآن أهمية كبيرة للوقف ، وهو اهمال مدهش اذا علمنا أن الشعراء لم يعطوا أبدا أى اهتمام لتسجيل القيمة الموسـيقية لمقاطعهم ، لكن أى واحـد منهم لم يخالف اللجـوء التقليدى الى أول السطر بعـد كل بيت •

والوقف فى الأصل هو توقف للصوت ، ضرورى لكى يتنفس المتكلم ، فهو فى ذاته اذن ليس الا ظاهرة فسيولوجية خارجة عن « المقـال » لكنها بالطبع محملة بدلالات لغـوية •

كتب دى سوسير « أن السلسلة الصــوتية هى أولا شىء ممتد • واذا اعتبرت فى ذاتها فانها ليست الا خطــا لا تلمح الأذن فيه أى تقسيم كاف أو محــدد » (١) وفهم المقــال أولا يقتضى تقسيمه ، أى ملاحظة علاقات « التشابك » المتنوعة التى تجمع عناصره المختلفة ، وهو تشابك يعــد فى وقت واحــد منطقيا ونحويا ويقسم المقــال الى أجزاء مترابطة : أبواب ، فصــول ، جمل ، كلمات ، وهــذا التقسيم تم بالطبع على أساس المعنى ، لكنه متأثر بدرجة ملحوظة بالصــوت ، فاذا كان التقســيم معنويا فأنه يضاف أنّ حــدوده صــوتية ، والمتكلم يجــد ان من الطبيعى أن يوقع توقف الصــوت على توقف المعنى ، وبهــذا يأخــذ الوقف معنى محــددا ، أنه يشير الى الاستقلال المعنوى لوحدات يحــدها •

وهكذا فان التقسيم المعنوى يزدوج من خلال تقسيم صوتى مواز ، ومعنا هنا مثال على ظاهرة عامة تشــيع فى اللغــة تحت اسم « الاطناب Redondance » فاللغة هنا تُقَيم دائما أو غالبا ضــعف ما تريد أن تفهمــه •

وبنفس الطريقة فإنه يمكن أن يقال ان كل مشهد يقسم مرتين ، مرة من خــلال المعنى ومرة من خلال الصــوت ، هكذا لو أخــذنا مشــهد « الجو جميل ــ سأخرج » فانه قابل للتقسيم الى مجموعتين متميزتين فى نفس الوقت ، من خــلال الصــوت المتمثل فى الوقف بين المجموعتين ، ومن خــلال المعنى الذى يتأثر ــ على الأقل فى مشهد بسيط هــكذا ــ من اختلال التقســيم ويكفى لصنع التجربة أن يكتب المشهد على النحو التالى :

« الجــو جميــل سأخرج »

فغياب الوقف لم يمنعنا من أن نربط المجموعتين المنفصلتين ــ مجموعة « الجو جميل » ومجموعة « سأخرج » •

---

(1) Cours de Linguistique général. 5e. ed. Paris p. 15.

لكن يبقى أن تنظيم المعطى اللغــوى يسهل من خــلال اتفاق نوعى التقسيم واذا أردنا هنا أن نستخدم مصطلحات مدرسة « الدراســات النفســية للشكل » فلنتكلم عن « شكل قوى » فى حالة ما اذا كان نوعا التقسيم يعملان فى اتجاه واحــد و « شكل ضــعيف » فى حالة ما اذا كان أحــدهما يعمل ضــد الآخر .

فى « المقال » العادى يكَوّن مجموع الأجزاء المختلفة ، شكلا قويا ، ويتمثل توازى الصــوت والمعنى على كل مستويات التقسيم ، واســتقلال الوحــدات المؤلفة للمقــال هو فى الواقع استقلال نسبى ، فالاستقلال بين الفصــول أوضــح من الاستقلال بين المقاطع واستقلال المقاطع عن بعضــها أوضــح من استقلال العبارات ، والوقف يتعهد بالتعبير عن هذه النسبية من خــلال تناسق مدته مع درجة الاستقلال ، فعلى مســتوى الجمــلة حيث التماسك النفسى للعناصر يضاعف منها تماسك تركيبى ، لجأت اللغــة المكتوبة الى تحميل « علاقات الترقيم » مهمة التعبير عن هــذه العلاقات ، وفى اللغــة الفرنسية يوجــد منها علامتان رئيسيتان : النقطة والفاصلة ، وهما العلامتان اللتان سماهما داموريت Bamourette علامات « وقفية » (١) . ليست هما وحدهما اللتين تدلان على الوقف ، مادامت كل مساحة بيضــاء (فى الصــفحة) تؤدى نفس الوظيفة ، لكنهما ترمزان الى فاصــل نفسى وتركيبى فى وقت واحــد ، وبين العلامتين يوجد تدرج ، فالنقطة تشــير الى نهاية الجملة أى الى مجمل يمكن أن يوجــد مستقلا لأنه يمثل معنى كاملا فى ذاته ، أما الفاصــلة فانها تفصــل بين مجموعتين لا يمكن لكل منهما أن توجــد مستقلة ، لكن لكل منهما مــع ذلك كيان نســبى ، والفاصلة كما يقول داموريت « تقــدم لنا وقفات

---

(١) فى مواجهة علامات أخرى هى « العلامات التنغيمية » مثل عــلامات الاستفهام والتعجب .. الخ .

Traité moderne de Ponctuation, Paris. 1939. p. 10.

قصـيرة ، تفصـل داخل جملة واحـدة ، عناصر معينة ، يربط بينهـا جميعا وبين الهـدف رابط لين » (٢) •

هذا اذن هو نظام ترتيب « المقـال » السائد فى النثر ، والآن ما هو الشأن بالنسبة للغـة الموزونة ؟ لنأخـذ فى الاعتبار البيتين التاليين :

ذكريات ، ذكريات ، مـاذا تريدين منى ؟ الخريف

كان يـُطـير السـمان عبر الريح الواهنـة

Souvenir, Souvenir, que me veux-tu ? l'automne
Faisait voler La grive à travers l'air atone.

(فيرلين)

بين البيتين توجد وقفة تسمى « الوقفة العروضية » لأن وظيفتهـا الاشارة الى أن البحر قـد تم والبيت قـد انتهى ، واذن فالوقف هنا ليست له قيمة معنوية ، أنه يفصـل فى الواقع وحـدتين بينهما ترابط شـديد • المبتدأ (الخريف) والخبر الفعلى (كان يـُطير) • لكن كيف نفرق بين الوقف العروضى والوقف المعنوى ؟

من ناحية النطق يتصف كل منهما بالصـمت وليست هناك أى وسيلة للتمييز بين الصـمتين ومن هنا فانه ينبغى أن يعطى لنوعى الوقف قيمة واحـدة ، صـوتية أو عروضية أو الاثنان معـا ، وعلى أى حال فان البناء العروضى والمعنـوى للأبيات تم اختراقه بالصـمت من خـلال ثلاث مجموعـات :

— ذكريات ، ذكريات ، ماذا تريدين منى •
— الخريف •
— كان يـُطير السمان عبر الرياح الواهنـة •

---

(٢) المرجع السابق ص ١٣ .

معنا اذن ثلاثة أبيات وثلاث جمـل ، فى الوقت الذى لا يوجـد فيه فى الحقيقة الا بيتان وجملتان .

ولتلافى هـذا ، فان الأبيات لهـا الخيار بين امكانيتين : اما أن تتجاهل الوقف العروضى ، أو أن تلغى الوقف المعنوى ، ولنختبر الامكانيتين الواحـدة بعد الأخرى .

فى الحالة الأولى ، سوف يتفق الالقاء مع المعنى ، ويجعل الوقف بعـد ماذا تريدين منى ؟ ويربط دون انقطاع « الخريف » مـع « كان يـُطـير » .

ذكريات ، ذكريات ، ماذا تريدين منى ؟

الخريف كان يطير السمان عبر الرياح الواهنة

وهنا يراعى الالقـاء المعنى لكنه يتجاهل البيت ، واذ يغفل هـذا فانه يخالف مبدأ أشار اليه جرامون Grammont حين قال : « اذا وجد صراع بين البحر والتركيب فان البحر دائما هو الذى ينتصر ، وينبغى أن تخضـع الجملة لمتطلباته ، وكل بيت بلا استثناء تعقبه وقفة طويلة الى حـد ما » (1) وفى الحقيقة فان الحس الجيـد البسيط يقـول : أنه لا يمكن تجاهل متطلبات الوزن ، ومن ثم فان الالقـاء بالطريقة التى أشرنا اليهـا غير ملائم من الناحية الشعرية وينبغى أن يستبعد كلية .

تبقى اذن الامكانية الثانية : الغاء الوقف المعنوى ، والقاء البيت على النحو التالى :

ذكريات ذكريات ماذا تريدين منى الخريف

كان يطير السـمان عبر الرياح الواهنـة

وهـذا الالقاء يمكن أن يبدو شـاذا ، فتجاهل علامة الاستفهام

---

(1) Le vers Franjais. Paris. 1954. p. 35.

يضعف بناء العبارة ، وكلمة الخريف ترتبط بلا واسطة مع الكلمة السابقة عليها والتى ليست لها بها أى علاقة تركيبية ، وعلى العكس فانها تنفصل عن الكلمات التالية لها مع أنها متصلة بها من الناحية التركيبية • واذن فان هنا لونا من انقطاع التوازى بين الصوت والمعنى وهو تواز يؤكد عادة قوة بناء العبارة •

واللجوء — من أجل تسجيل هذا النوع من الالغاء — الى الغاء علامات الترقيم ، موقف ذو دلالة قوية ، ونحن اذ نفعل هذا فاننا نتبع طريقة للكتابة يطبقها الشعر الحديث بكثرة منذ أواخر القرن التاسع عشر ، ولقد أراد البعض أن يرى فى رفض الشعراء لاستخدام علامات الترقيم لونا من الدلال ، ونحن نرتاب فى تفسير كهذا عندما يتعلق بظاهرة على هذا النحو من الاتساع • لقد فهم الشعراء أن الصراع بين البحر الشعرى والتركيبى صراع متعلق بجوهر الشعر ذاته ، وأن نظامى الوقف بينهما تنافسى وحين نريد انقاذ البحر فلا بد من التضحية بالتركيب بل ربما كان الهدف الغامض الذى يتبعه الشعر هو فك ترابط التركيب ، لكن علينا ألا نتعجل ، ويكفى فى هذه اللحظة أن نضيف الى « ملف » بحث الشعر ، قضية لم تحظ أبدا بالاهتمام الذى تستحقه •

لقد فسر ابولينير ترك الترقيم على أنه تجديد وأضاف : « يبدو لى أن الترقيم يثقل بدرجة ملحوظة تحليق القصيدة ، تلك التى تتابع (بدونه) فى انطلاقة واحدة رحلتها المجنحة ، وبالطبع فان الفهم لا يتحقق ، ولكن ليس لذلك أية أهمية » •

هكذا تبعا لأبولينيير : يتَّسِمُ الشعر الخالى من الترقيم بأنه ذو انطلاقة واحدة أى أنه يخلو من الوقف حتى الوقف الذى يتطلبه المعنى ، ولنأخذ على سبيل المثال هذين البيتين لأراجون :

أصـــيح أصـــيح شـــفتك هى الكأس التى
شربت منهــا الحب الطـويل والخمر الحمراء

Je Crierai Crierai ta lévre est Le verre oû
j'ai bu le Long amour ainsi que du vin rouge

فهما لا يمكن أن يقالا الا على النحو الذى كتبتا عليه ، حين يأتى الوقف العروضى بعــد « الكأس التى » أى بين البيتين ، وعلى العكس لا يأتى الوقف بين « أصيح » و « شـــفتك » أى بين الجملتين ، وهــكذا يبدو أن الوزن فى هــذين المثالين يأخــذ الاتجاه المضــاد لقاعدة المقال العادى : فهــو يضــع الوقف حيث يرفض المعنى ، ولا يضــعه حيث يقتضــيه .

والواقع أن المثالين اللذين أوردناهما يمثلان لونا خاصــا يعرف باسم « التضمين » والتضمين هو الجملة التى تنتهى فى وسط البيت ، وهــذه الطريقة كما هو معروف كانت محظورة فى القرن الســابع عشر مع انهــا كانت مستعملة فى القرن السابق عليه .

كتب رونسار Ronsard فى مقدمة « الثريا » « كنت فى شــبابى أرى أن التضمين بين البيتين ليس جيداً فى شــعرنا ، ولكنى غيرت رأيى بعــد قراءاتى للأشعار اليونانية والرومانية » ولكن أخيرا جــاء مالرب Malherbe ومعــه كما يقول بواللو Boilleau :

لم يعــد البيت يجرؤ أن يتضمن مع بيت آخر

ولنسجل هنا أن التضمين بدأ يعود للظهور بدءا من الرومانتيكية بل وأحيانا يظهر بطريقة مطردة ، مثــلا عند مالرميــه فى l' Hérodiade لكن القضــية الرئيسية ليست هنا ، فالتضمين بمعناه الدقيق ليس الا حالة خاصــة للصراع بين البحر الشــعرى والتركيب يمكن أن يلاحظ فى كل الأبيــات .

هـذا الصراع يعتمد على المنافسة بين نظامى الوقف الغامضين ، ولكى يزول هـذا التنافس نهائيا فلا بد من مطابقة تامـة بين الوقف العروضى والوقف المعنـوى وليست هناك أى قصيدة فرنسية معروفة تتحقق فيهـا هـذه المطابقة •

لنأخـذ هـذين البيتين المشـهورين :

أريان ، يا شـقيقتى ، من أى حب جـريح
مت عـلى الشـواطىء التى تركت عليهـا

Arian, ma Saeur de quel amour blessée
Vous mourutes aux bords ou vous futes Laissée

فالبيت الأول يتضمن ثلاث وقفات معنوية متسـاوية عبر عنهـا بالفاصلة ، وكل واحـدة منها تقع مطابقة لموقف نغمى ، ويبـدو اذن أن المطابقة موجـودة هنا ، لكن لنعيد النظر فان الوقفات النغمية الثلاث ليست متساوية ، فالأول يمثل نهاية تفعلية ، والثانى نهـاية شـطر ، والثالث نهاية بيت ، فمعنا اذن وقفات معنوية متساوية تقابلها وقفات نغميـة غير متسـاوية ، ويأتى العكس فى البيت الثانى ، حيث لا تتميز الوقفات النغمية بعلامات ترقيم ولا تتقابل مع وقفات معنوية •

ان ما فعله الكلاسيكيون هو محاولة التقليل من الصراع بين الصوت والمعنى الى أبعد مدى ممكن ، فاهتموا من ناحيـة بتلافى التضـمين أى تلافى الوقف القوى فى وسط البيت ، ومن ناحية أخرى بانهاء البيت بوقفة معنوية أى بنقطـة أو فاصـلة ، وهم اذ يفعلون هـذا فانهم قللوا من الصراع ولم يلغوه ، فلضـمان تقارب تام بين النظامين فلابد من موازاة بين الوقف العروضى والوقف المعنوى أى أن يكون آخر البيت مثلا نهاية للجملة وأن يكون هناك تناسب على النحو التالى :

آخـر البيت = نهـاية جملة (أو نقطـة) •

آخر الشطر = نهاية جملة فرعية (أو فاصـلة) •

آخر التفعلية = نهاية محور الجملة الفرعية •

واذا أخـذنا فى الاعتبار نهايات الأبيات فقط فاننا نلاحظ عنـد الكلاسيكيين شيوع الفواصل بنفس الدرجة التى تشيع بها النقط ، وهذا يكفى لابعاد فكرة الموازاة •

والحقيقة أن الكلاسيكيين بتفننهم فى انهاء الأبيات بعلامات ترقيم انما قللوا صراع الوزن والتركيب ، لكن ينبغى أن نلاحظ أنهم لم يحترموا دائما هـذه القاعـدة ، كما ستظهر لنا الاحصاءات ذلك قريبـا ، وعلى سـبيل المثـال :

منـذ أن أرسلت الآلهة على هـذا الشاطىء

ابنـة مينـو وبازيفـا

Depuis que sur cer bords les Dieux out envoyé
La fille de Minos et de Pasiphaé

نلاحظ ان نهاية البيت الأول ليست فيها علامة ترقيم وبالتالى فان الوقف النغمى القوى لا يقابله وقف معنوى ، والإلقاء اذن يقود الى نوع من الصـمت لا يريده المعنى • غياب علامة الترقيم اذن فى نهـاية البيت يمثل ظاهرة لقطع التوازى بين الصـوت والمعنى ، وهو تواز يؤكد فى العادة البناء القوى للمقال ، وهـذه الحقيقة تسمح لنا بايراد حجتنا الثانية المستخلصة من مقارنة الشعر بنفسه خـلال تاريخه •

وهـذه المقارنة سوف نجربها من خلال وجهتى نظر : محـدودة وموسعة • العبارة هى كل " — تركيبى " ، لكن هـذه الكلية عضـوية أى أنها قابلة للتجزئة الى وحـدات أصغر ، جمل فرعية ، وحدات تركيبية ، وكلمات ، وفروع الدراسات اللغوية المسمى بعلم التركيب (syntagmatique) وظيفته الدقيقة هى التحـديد الصارم للوحـدات المكونة للعبارة ، ولن

ندخل فى تفاصيل هــذه القضــية التى يظل باب النقاش حولها مفتوحا ، لكن ما يكفينا معرفته هو أن التلاحم التركيبى له درجات مختلفة ، وهذا يعنى أن عــدم الموازاة بين البحر والتركيب الذى لاحظناه فى الشعر قابل لأن يحتل أيضــا درجات مختلفة تبعا لوقوع الوقف العروضى فى آخــر البيت بين جملتين فرعيتين ، أو مجموعتين تركيبيتين أو وقوعه داخل مجموعة واحــدة ، يمكن اذن أن نقارن من وجهة نظر « محــددة » مستوى الخلاف بين الوزن والتركيب فى فترات مختلفة للشعر الفرنسى •

ومن هــذه الزاوية فان تاريخ الشعر يظهر التزايد المطرد لهــذه الظاهرة فمن الكلاسيكية الى الرومانتيكية الى الرمزية نرى آخر البيت يخترق دائمــا درجة أكثر صــلابة (من العصر السابق) من الالتحــام التركيبى •

عند الكلاسيكيين ، عندما لا يقع آخر البيت على علامة ترقيم فانه يخترق درجة ضــعيفة نسبيا من الالتحام التركيبى ، فهو اما أن يفرق بين جملتين فرعيتين منفصــلتين بحرف عطف :

عينــاى يخطفهما ضــوء النهار الذى أراه
وركبتــاى المضــطربتان تختفيــان تحتى

أو بين الجمــلة الرئيسية والجملة التابعة :

ســألت عن « تيسى » سكان هذه الشواطىء
حيث نرى « الأكرون » يتلاشى أمام الكلمات

أو يفصل بين مجموعات تركيبية مختلفة مثلا الظرف عن بقية العبارة :

مع أى أمل جديد ، فى أى مناخ سعيد
تعتقد اكتشــاف آثار أقدامهــا ؟

أو فصل الفاعل عن المفعول كما فى البيتين اللذين أوردناهما من قبل حيث يفصل نهاية البيت بين « أرسلت الآلهة » وبين المفعول « ابنة مينون » •

لكن لا نرى أبدا فى الشعر الكلاسيكى حـدود البيت تخترق بنـاء مجموعة تركيبية واحـدة ، أى مجموعة لا يسمح فيها بالوقف المعنوى ، انما يحـدث هـذا مع الرومانتيكية حيث نرى حـدود البيت تخترق أعلى درجات التلاحم التركيبى صـلابة •

هـكذا مثلا يقول هيجـون :

كما لو كنا نرى وقفـات المسـافر

الغامض تمسحها خيوط الفجر البيضاء

فالوقف هنا يفرق بين الصـفة والموصـوف أى بين وحدتين شديدتى التلاحم ومع ذلك فان الفصـل هنا يتعلق بكلمتين معجميتين ، أى بوحدتين لكل منهما لون من الاستقلال اللغوى ، لكن الكلمات القاعدية (الأدوات) مثل حروف الجر والعطف ، هى كلمـات خالية ، ولا يمكن بأى حال أن تنفصل عن الكلمة المتعلقة بهـا ، لكن الرمزيين لم يترددوا فى أن يختموا البيت بكلمات من هـذا النوع مثـلا •

قدماه فى سيف الغراب ينام ، مبتسما مثل

ابتسـامة طفـل مريض

(رامبـو)

أما فرلين فقـد فصـل بين أداة التعريف والكلمة المعرفة :

وذهبت
فى الريح السيئة
التى تحملنى
من هنا الى هناك
مثل الـ
ورقة الميتـة

ففى البيت الخامس يفصل الوقف بين أداة التعريف « أل » والكلمة المعرفة « ورقة » والتلاحم بينهما قوى لدرجة أن بعض النحاة يعتبرهما وحدة صرفة واحدة * •

وأخيرا يقول أراجو :

وكنت أصيح أصيح عيناى اللتان أحبهما أين أنت

ما أين أنت يا قبرتى يا نورسى

فمعنا هنا مثال نموذجى حيث يقع الوقف العروضى على وحدة متماسكة ، بينما لا يأتى أى وقف فى البيت الثانى بين جمل مختلفة ، وباستثناء قطع الكلمة من وسطها ، نصل هنا الى الحد الأعلى للتفريق فى هذه الطريقة (١) •

سوف نحاول الآن دراسة الناحية الكمية من الظاهرة * ، وفى سبيل هذا الهدف سنتتبع وجهة النظر التالية : بما أن وقفة نهاية البيت هى أطول الوقفات النغمية ، وبما أنها الوحيدة التى لابد أن تلاحظ فى كل الحالات ، فانه ينبغى اذا أريد تقليل الخلاف بين البحر الشعرى والتركيب ، أن تتطابق مع وقفة معنوية قوية ، أى مع « نقطة » أو على الأقل مع « فاصلة » وينبغى اذن لملاحظة التغير التاريخى للظاهرة ، حساب التردد النسبى خلال العصور المختلفة لنهايات الأبيات غير المتطابقة مع علامات ترقيم •

---

* يورد المؤلف هنا مثالا آخر للفصل بين أداة التعريف والكلمة المعرفة التى تبدأ بحركة مثل L. Editeur وهى حالة تعتبر فيها أداة التعريف أشد التصاقا بالكلمة •

(١) الشاعر الانجليزى ديلون توماس تجاوز هذه الحدود ، حين كتب

كلمة So F T هكذا

ويبدو هذه المرة أنه لا يمكن الذهاب الى أبعد من هذا •

• • • • • • • • • • • • • • • •

---

* الظاهرة التى يشير اليها المؤلف وهى ظاهرة التضمين وتطورها لم تلق دراسة كافية فى الشعر العربى باعتبارها عنصرا متطورا فى بناء لغة الشعر ، والحقائق التطورية التى اهتدى اليها المؤلف من خلال دراسة الشعر الفرنسى والتى تتلخص فى ازدياد شيوع الظاهرة جيلا بعد جيل وازدياد درجة اختراق اللغة الشعرية للتلاحم الطبيعى الذى يوجد فى الجملة النثرية . سواء على مستوى الكتابة الخطية أو مستوى التركيب النحوى ، هذه الحقائق يمكن أن تلتقى فى عمومها مع ما يمكن استخلاصه من تطور الشعر العربى أيضا من هذه الزاوية . ومع ان هذه القضية تحتاج كما قلت الى دراسة مفصلة ، فاننى سوف أكتفى فى هذا المقام بالاشارة الى بعض الخطوط العريضة — التى تربطها بقضية البناء الشعرى التى يثيرها المؤلف :

أولا : كانت السمة العامة للشعر العربى هى الاستقلال المعنوى لكل بيت بحيث يبدو البيت صالحا للترديد وحده غير مفتقر فى معناه النحوى الى البيت السابق أو اللاحق . وهذه السمة كانت تتمشى مع ما عرف بمبدأ « وحدة البيت » وترتبط بظواهر أخرى مثل شيوع « الاستشهاد » بالشعر ، سواء على المستوى المعنوى فى شعر الحكمة مثلا ، أو على المستوى اللفظى فى مجال الاستشهاد على النموذج اللغوى ، وهى ظواهر تميل غالبا الى اقتناص البيت المفرد المتكامل .

ثانيا : هذه القاعدة العامة لم تمنع من ظهور استثناءات تخرج عليها بقدر ما تؤكدها . ومن هنا وردت أبيات من الشعر الجاهلى والاسلامى والأموى تلجأ الى التضمين ، ويكتمل معنى البيت التركيبى والنحوى فى البيت التالى له ومن أمثلة ذلك ما روى من قول النابغة الذبيانى :

وهم وردوا الجفان على تميم   وهم أصحاب يوم عكاظ أنى

شهدت لهم مواطن صادقات   شهدن لهم بصدق الود منى

فقد وردت جملة « انى شهدت لهم مواطن صادقات » موزعة بين البيتين ..... فجاءت ان واسمها فى بيت وخبرها فى بيت تال .

وكذلك قول زهير بن أبى سلمى :

فاقسمت بالبيت الذى طاف حوله   رجال بنوه من قريش وجرهم

يمينا لنعم السيدان وجدتما   على كل حال من سحيل ومبرم

• • • • • • • • • • • • • •

فقد وردت كذلك جملة : « اقسمت بالبيت يمينا » موزعة بين بيتين متتاليين وجد المسند والمسند اليه فى أولهما والمكمل فى ثانيهما .
وكذلك ما ينسب الى مجنون ليلى من قوله :

كأن القلب ليلة قيل يغدى   بليلى العامرية أو يراح
قطاة غرها شرك فباتت   تجاذبه وقد علق الجناح

فان جملة « كأن القلب قطاة » جاءت كذلك موزعة بين البيتين .

ثالثا : يبدو أن هذه الاستثناءات ظلت محصورة حتى جاء الشعراء المحدثون فى العصر العباسى الأول ومع تعقد وتنوع أغراض الشعر ، بدأ البيت وحده يضيق عن المعنى الذى يريده الشاعر أحيانا ، وبدأ ذلك الصراع بين قوانين الصوت والمعنى التى أشار لها جون كوين ويبدو أن اللجوء الى التضمين قد كثر ، وهنالك عبارة يوردها أحد علماء العروض وهو الدمنهورى فى كتابه « المختصر الشافى على متن الكافى فى العروض والقوافى » أثناء حديثه عن التضمين ، وتبدو ذات مغزى هنا ، حيث يقول : « والتضمين — مغتفر للمولدين » (ص ٢٨ من كتاب الكافى فى العروض والقوافى تحقيق الحسانى عبد الله) .

بل ان هذا الصراع وحله لصالح القانون الصوتى الشعرى كان يبدو أحيانا متعمدا ، ويتم اللجوء اليه كلون من الترويض ، وتحدى القاعدة التقليدية .

ويتضح هذا جيدا فى مقطع شعرى يرد فى ديوان أبى العتاهية ، ويتكون من ستة أبيات متتالية تقوم كلها على التدوير لا بين الأبيات المتتالية فقط بل بين الأشطر أيضا ، يقول :

يا ذا الذى فى الحب يلحى اما   والله لو حملت منه كما
حملت من حب رخيم لما   لمت على الحب فذرنى وما
اطلب انى لست أدرى بما   قتلت الا أننى بينما
أنا بباب القصر فى بعض ما   أطلب من قصرهم أذ رمى
شبه غزال بسهام فما   أخطأ سهماه ولكنما
عيناه سهمان لى كلما   أراد قتلى بهما سلما

وواضح ان أبا العتاهية هنا يريد ان يحل مذاقا جديدا محل مذاق

• • • • • • • • • • • • • •

قـدیم وان یشعر بامکانیة کسر القاعدة القدیمة أو تخطیها والمحافظة علی اتساعا کبیرا سواء علی مستوی الشیوع الکمی او علی مستوی تعدد درجات المتعة الشعریة بدونها ، علی أنه اذا نظر الی تجربة أبی العتاهیة من ناحیة ترکیبه لمعرفة درجة اختراق قوانین التلاحم فی الجملة ، تظل التجربة — علی عکس ما یوحی به ظاهرها — محـدودة ، فالحالات الاحـدی عشرة للاختراق هنا ، اذا أدخلنا التضمین علی مستوی الشطرات ، تتم غالبا علی مسـتوی الفصـل بین الأداة والفعل التالی لهـا ، وتتم فی مرة واحـدة بین الفعـل وفاعـله (اذ رمی شبه غزال) .

رابعـا : مع العصر الحـدیث فی الشعر ، اتسعت ظاهرة التضـمین اتساعا کبیرا سواء علی مستوی الشیوع الکمی أو علی مستوی تعدد درجات اختراق التلاحم بین أجزاء الجملة ، واذا أخـذنا علی سبیل المثال شاعرا رائدا مثل خلیل مطران الذی طبع الجزء الأول من دیوانه سنة ١٩٠٨ وجدنا نحو خمسین موقفا یلجـأ فیها الشاعر الی التضمین وتتنوع درجات اختراق الالتحام الترکیبی ، مثل الفصل بین الفعل والفاعل فی بیت والمفعول به فی بیت آخر کقـوله :

بل حبتـین بزهـرة نمتـا وتسـاقتا لمـا تعاشـقنا

نار الغـرام مع النـدی العـذب

أو بین الفعل فی بیت والفاعل فی بیت اخر کقوله :

لا شیء بعـد الحب یطعمنا لا نبتغی أمـرا فیوجعنـا

اخفاقنا فی المطـلب الصـعب

أو بین الجار والمجرور مثل قوله :

فخامر لیـلی الخوف ثم تحولا الی غیرة ، والغیرة انقلبت الی

غـرام فمـا تلوی علی أحـد ولا

وتوجد شواهد کذلك للتضمین بین الموصـوف والصـفة والمبتدأ والخبر والموصـول والصـلة ومن اللافت للنظر ان التضمین کان عند مطران أکثـر شیوعا فی الشعر القصصی منه فی القصـیدة التقلیدیة الموضوع أو البناء .

خامسـا : مع ظهور الشعر الحر تغیر الموقف فلم یعـد الشاعر مضطرا الی الوقوف عند نهایة التفعیلة الرابعة فی المجزوءات أو السادسة أو الثامنة

• • • • • • • • • • • • • •

فى الأبحر التامة ، ومن ثم يضطر الى التضمين فى البيت التالى عندما لا يكتمل المعنى له . بل أصبح فى امكانه أن يمتد « بالسطر » الشعرى ، العدد الذى يريده من التفعيلات ، وكان من المنطقى أن تختفى ظاهرة التضمين فى هذا اللون من الشعر ، ولكنها مع ذلك وجدت بل شاعت كثيرا عند بعض الشعراء وأصبحنا نلتقى بالأبيات المدورة ، وهى تلك الأبيات التى لا تمثل فيها نهاية « السطر » الشعرى ، نهاية لتفعيله ، وانما تمتد التفعيله غالبا لتمثل جزءا من الكلمة الواقعة فى أول « السطر » التالى ، وكثيرا ما تمتد هذه الظاهرة عند بعض الشعراء المحدثين حتى نجد القصيدة كلها تتحول الى « بيت » .

ونستطيع أن نجد أمثلة كثيرة لهذه الظاهرة فى شعر الأجيال التى تعاقبت فى انتاج الشعر الحر منذ أواخر الأربعينات حتى الآن وفى انتظار أن نتم دراسة مفصلة حول هذه القضية ، سوف نكتفى الآن بالاشارة الى ثلاثة نماذج لثلاثة شعراء ينتمى كل واحد منهم الى جيل مختلف زمنيا فى اطار « عصر الشعر الحر » .

من الجيل الأول نختار « بدر شاكر السياب » حيث تشيع هذه الظاهرة عنده شيوعا ملحوظا يقول فى قصيدة عنوانها « عكاز فى الجحيم » .

١ — لو كان الدرب الى القبر .
٢ — الظلمة والدود الفراس بألف فم .
٣ — يمتد أمامى فى أقصى أركان الدنيا ... فى بحر .
٤ — أو واد اظلم أو جبل عال .
٥ — لسعيت اليه على رأسى أو هدبى أو ظهرى .
٦ — وشققت الى سفر دربى ودحوت الأبواب السودا .
٧ — وصرخت بوجه موكلها .
٨ — لم تترك بابك مسدودا .
٩ — ولتدع شياطين النار .
١٠ — تقتص من الجسد الهارى .
١١ — تقتص من الجرح العارى .
١٢ — ولتأت صقورك تفترس العينين وتنتهش القلبا .
١٣ — فهنا لا يشمت بى جارى .

• • • • • • • • • • • • • •

فالقصيدة قائمة على بحر المتدارك « فاعلن » والشاعر يكرر فى كل سطر عددا متفاوتا من التفعيلات دون نظام ثابت ، ونهاية السطر ليست محكومة بالضرورة لا بنهاية المعنى ولا بنهاية التفعيلة فالتداخل موجود بين المعانى والتفعيلات فى الأسطر المتتالية ، واذا أخذنا مثلا حدود جملة نحوية وردت فى صدر هذا المقطع وهى جملة الشرط ، لوجدنا أن فعل شرطها يتوزع بين السطر الأول (كان) والسطر الثالث (يمتد) وأن فعل جوابها يقع فى السطر (الخامس) واذا قسنا مسافة التفعيلات التى تغطى سطور جملة الشرط لوجدناها تبلغ نحو ثلاثين تفعيلة وهو عدد كان ينبغى فى البناء التقليدى لبحر المتدارك (الذى يستلزم الوقوف الصوتي والمعنوى مرة على الأقل كل ثمانى تفعيلات) كان ينبغى أن يتوافر لنا هنا نحو أربع وقفات مستقلة صوتيا ومعنويا ، ولعله ينبغى الوقوف عند دراسة هذه القضية فى الشعر العربى عن الدوافع الحقيقية ، والنابعة من طبعة بناء الجملة الشعرية ، والتى جعلت الشاعر يغير — اختيارا — قاعدة التوازى الصوتى — المعنوى ، وهو تغيير يبدو اختياريا بعد أن أعفى نفسه من الالتزام من نظام التكرار العددى لتفعيلات البحور التقليدية . هل توجد دوافع حقيقية لدى الشاعر المعاصر ، تجعله لكى يبنى جملته على هذا النحو يضحى بهذه القواعد ، أم أن الأمر لا يتجاوز فى بعض الحالات الرغبة فى التحرر من القيود او فى المخالفة الشكلية ؟

اذا أخذنا نموذجا من الجيل الثانى من « الشعر الحر » واختبار هذه الظاهرة عنده ، نستطيع أن نأخذ مثالا من الشاعر فاروق شوشة ، فى قصيدته « قطار الجنوب » يقول :

١ — فى عيون المحطات يرقد بوح انتظار .

٢ — ويقلع برق انخطاف .

٣ — تستطيل المسافة بين المودع والمترجل .

٤ — بين المغامر والمتوجس .

٥ — بين الشجاع المحاذر والغر ... ذاك الذى لا يخالف .

٦ — والصبايا افترشن المساء .

٧ — واشعلن أشواقهن دخانا صعد .

٨ — حبئن هيأن كنز الصدور الخبىء .

٩ — لحلم جرىء تدثونه .

١٠ — ولوعد تنظرنه .

• • • • • • • • • • • • • •

---

١١ — وليـــال مجهزة للقطـــاف
١٢ — يا قطار الجنوب المسافر ، مخترقا صـــبوات المدى
١٣ — طائرا بالرشـــد
١٤ — لا الوجـــوه الحبيبة عـــادت
١٥ — ولا الشوق منطفىء فى عيـــون البلد
١٦ — الصـــبايا احتشـــدن .
١٧ — انتظـــرن
١٨ — انطفـــأن
١٩ — وأوشـــكن يبكـــين
٢٠ — أوشـــكن يرحـــلن
٢١ — مازال خيط رفيـــع
٢٢ — وصـــبر وجيـــع
٢٣ — ودائرة من شـــعاع بعيد
٢٤ — يلوح فيهـــا ولـــد !

وظاهرة التدوير تبدو هنا واضحة ، فخـــلال هـــذه الأسطر الأربعـــة والعشرين لم يتم الوقوف على نهاية تفعيلة فيها الا فى نحو عشرة فقط ، واذا استثنينا الأسطر الأربعة الأخيرة التى يتم فيهـــا جميعـــا الوقوف على نهايات التفاعيل وجـــدنا ان معنا نحو عشرين سطرا يتم مراعاة قاعـــدة التوازى التقليدية فيهـــا فى نحو خمسة فقط وهو ما يمثل حوالى ٢٥٪ وقـــد يلفت النظر أن الأسطر التى تم فيها الوقوف على نهايات التفعيلة استغلها الشاعر فى بنـــاء نظام القافية (الاختيارى) فى القصـــيدة ، حسب ما تم التعارف عليه فى الشعر الحر ، فالسطر الثانى « ويقاـــع بـــرق انخطاف » ينتهى بنهاية تفعيلة ، وهو يحـــدث قافية مع السطر الخامس (ذاك الذى لا يخاف) ومع السطر الحادى عشر (وليال مجهزة للقطاف) وهما سطران ينتهيان بدورهما مع نهاية تفعيلة ، أما السطر السابع (واشعلن أشواقهن دخانا صعد) والذى ينتهى بدوره بنهاية تفعيلة ، فهو يحـــدث قافيـــة مع الســـطر الثالث عشر (طائرا بالرشـــد) ، وكذلك مع السطر الخامس عشر (فى عيـــون البـــلد) والسطر الرابع والعشرين (يلوح فيهـــا ولـــد) وهى جميعا تنتمى الى نفس الظاهرة . ولا يخـــرج عن هـــذه القاعدة الســـطران التاســـع والعاشر ،

• • • • • • • • • • • • • • • •

ولا السطران الحادى والعشرون والثانى والعشرون ، وهكذا يبدو استخدام الظاهرة هنا ذا هـــدف موسيقى يرتبط بفكرة ترسيخ الوقوف المعنوى بوقوف صـــوتى قوى يتمثل فى القافية التى تعـــد فى الشعر التقليدى رمزا لاجتمـــاع الوقفين المعنوى والصـــوتى معـــا .

فاذا انتقلنا الى الجيل الثالث فى الشعر الحر نستطيع أن نختار نموذجا للشـــاعر حامد طاهر .

يقول فى قصيدة بعنوان من السجلات العسكرية :

الريح تعزف فى ضلوعك غنوة الأفق البعيـــد ..
وأنت منكفىء .. تعـــد رصاص مدفعك العنيد ..
وقـــد تألق فى محاجرك البريق ..
واطرقت أنفاسك المتلاحقات الى المدى ..
تشـــتم رائحـــة العـــــدو ..
وتستشيط أسى اذا مر المســـاء بغير زاد ..
ويمر قائدك الحبيب عليك تســـأله ..
متى تتحركـــون ؟
وأنت نار للجـــواب ..
فلا يجيئك منه غير اشـارة خرساء تعلن الانتظار ..
« الاهلاكا لانتظارك » ..
ثم يخطرك الزميل بأن نوبتك انتهت ..

ففى المقطع الأول لا ينتهى البيت العروضى الطويل الا فى نهاية السطر الرابع وفى خـــلال الأسطر الثلاثة الأولى ينتهى السطر عند جزء من التفعيله ، أما فى المقطع الثانى فان « البيت » المدور الطويل يستمر ستة أسطر . يتم خلالها دائما الوقوف على جزء من التفعيله .

ان هـــذا العرض الموجز السريع لظاهرة « التضمين » فى الشعر العربى ، يؤكد صـــدق نظرية كوين ، فى ضرورة دراسة ظواهر العروض مرتبطة بالتطور الشعرى من ناحية ، ويؤكد من ناحية أخرى ان خط سير التطـــور العـــام فى الشعر واحـــد حتى وان اختلفت اللغات والظروف الدافعة الى هذا التطور .

(المترجـــم)

لقـــد أخـــذنا اذن بالمصادفة ، عينة من مائة بيت ، تتكون من عشر مجموعات كل منها عشر وحدات ، عند الشعراء التسعة الآتين :

٣ كلاسيكيين ، كورنى ، راســـين ، موليير •

٣ رومانتيكيين ، لامارتين ، هيجـــو ، فينى •

٣ رمزيين ، رامبـــو ، فيرلين ، مالارميـــه •

والنتيجة الاحصـــائية نبينها فى الجـــدول التالى :

الجدول رقم (١)

وقفات عروضية غير متقابلة مع علامات ترقيم (١٠٠ بيت)

المؤلف	العدد	المجموع	المتوســـط
كـــورنى	١٢	٣٣	١١٪
راســـين	١١		
مـــوليير	١٠		
لامارتين	١٨	٥٧	١٩٪
هيجـــو	١٥		
فينـــى	٢٤		
رامبـــو	٢٩	١١٧	٣٩٪
فيرلـــين	٣٦		
مالارمية	٥٢		

---

(١) اتبعنـــا فى الاحصـــاء طريقة الآنســـة باش (طبعت فى B.I.N.O.P رقم ١٩٥٧٠١ والأرقام السفلى تعطى قيمة N.R وللحصـــول على س يكفى الضرب فى ١ر٣٨ .

حساب س

المجموعة	القيمة	القيمة المحددة	المعدل	الفرق
٣ ـ كلاسيكيين	١٦ر٠	٣٢ر٣	١٠٪	غير ذى دلالة
٣ ـ رومانتيكيين	٩٣ر١	٣٢ر٣	١٠٪	غير ذى دلالة
٣ ـ رمـــزيين	٥٥ر٢٢	٤٤ر٦	١٠ر٠	ذو دلالـــة
كلاسيكيين ـ رومانتيكيين	٣٢ر١٣	٧٨ر٤	١٠ر٠	ذو دلالـــة
رومانتيكيين ـ رمـــزيين	٥٥ر٢٢	٧٨ر٤	١٠ر٠	ذو دلالـــة

كيف يمكن أن نفسر هـــذا الجـــدول :

الفرق كما يؤكده جـــدول حساب القيمة المجهولة س ذو دلالة هامة ، فهو يصـــعد من ١١٪ عند الكلاسيكيين الى ١٩٪ عند الرومانتيكيين ويصل الى ٣٩٪ عند الرمزيين ، وعند مالارميه وحـــده يصل المعدل الى ٥٢٪ ، أى أن أكثر من نهايات نصـــف شعره غير متوافقة مع علامات الترقيم ، ويبدو أننا هنا أمام خط تطورى أمام قانون ذى نزعة معينة فى الشـــعر الفرنسى ، ففى خـــلال هـــذه العصور الثلاثة من تاريخه ، لم تتوقف طريقة الوزن عن الاتساع بهوة الخـــلاف بين البحر الشعرى والتركيب فى اتجاه الخروج على قواعد التركيب .

ولنلاحظ مرة أخرى أن هـــذه الخاصـــية ليست صـــدفوية ، ومن المهم أن نلاحظ ان الكلاسيكيين والرومانتيكيين ، يشكلون ، كما تؤيد ذلك الاحصاءات ، عائلتين متجانستين ، واذا لم يكن ذلك صحيحا بالنسبة للرمزيين فان مسئولية ذلك راجعة الى مالارميه وحـــده الذى قهر الوسائل سواء فى هـــذا المجال أو غيره ، لكن التجانس يوجد مع فرلين ومالارميه ، وهذه على أية حال نتيجة أسلوبية مهمة تفتح الباب لتصنيف الشعراء من خلال خاصـــية كانت مهملة حتى الآن ، لكنها تظهر على وجه خاص ان الاختلاف ليس صـــدفويا وبقى اذن البحث عن مدلوله .

ليس هناك شـك فى أن الكلاسيكيين حاولوا — دون يصلوا — الى الغاء الاختلاف لكن الرومانتيكيين وأكثر منهم الرمزيون حاولوا العكس كما دللنا على ذلك من وجهة نظر محـددة وموسـعة . ما الذى ينبغى أن نستخلصه من هـذا ؟ هل نحن مع تصورين متعارضين للشـعر ، أم أن الشعر أكـد بالتدرج طبيعته الخاصـة ؟ هل الخروج عن قواعد التركيب هو مصادفة أو هو جوهر الكلام الموزون ؟

والذى يقنعنا بأن نختار الفرض الثانى هو أن خاصية الخروج على قواعد التركيب هى الخاصـية الوحيدة التى يتفق فيها الشعر التقليدى والشعر الحر واذن فهى الخاصـية الوحيدة « التعريفية » لأنها توجد فى كل أجزاء المعرف . لنلاحظ هـذه الأبيات لكلوديل :

لا

البحار ولا

السمك الذى سمك آخر على

وشك أن يأكله ، لكنه الشىء ذاته والبرميل كله

والوريد الحى ،

والماء نفسه والعناصر . اننى ألعب . اننى أتألق

نحن نرى هنا مرة أخرى ان نهاية البيت ونهاية الجمـلة لا تلتقيان والشاعر لم يتردد فى أن يعبر الى أول السطر بعـد حرف النفى « لا » مع انه وضـع فى البيت الأخير جملتين مستقلتين ، مع أن الشعر هنـا حـر لا يخضـع لقيود البيت والقافية ، ولا يمكن اذن الاعتقاد بأن الوقف تابع لعـدد المقاطـع أو لمتطلبات القافيـة ، وقطـع التوازى الصـوتى / المعنوى فى هـذه الحالة متعمد ، انه يمثل هـدفا يبحث عنه لذاته واذن يمثل عنصرا ايجابيا فى الكلام المنظـوم ، بل ان هـذا العنصر هو الوحيد الذى يتحقق فى النظم فقط ، وما يسمى « بقصـيدة النثر » لا يختلف فى الواقع عن الشعر الا من خـلال مراعاته لقواعـد

الموازارة فى الوقف ، ولنأخـذ على سبيل المثال أى مقطع من « قصـائد نثرية قصـيرة » لبودلير :

الانسان يمكن أن يكون شقيا ، لكن الفنان الذى تمزقه الرغبة سعيد

اننى استعين برسم تلك التى ظهرت لى مرات نادرة ، واختفت بسرعة خارقة كشىء جميل يندم عليه وراء المسافر المحمول ليلا ، كأنها اختفت منذ عهد بعيد وكل ما توحى به فهو ليلى وعميق

عيناها مغارتان يتلألأ منهما فى غير وضوح أسرار غامضة
ونظرتها تومق كالبرق ، انهـا انفجار فى قلب الظـلمة

لمـاذا تسمى هـذه القصيدة نثرا وقصـيدة كلوديل شعرا ؟ وما هى ملامحهما المميزة ؟ فقط هـذا الملمح • قصـيدة بودلير تقف دائما على آخر الجمـلة وتحترم التوازى بين البنائين الصـوتى والمعنوى ، وهـو مالا يوجـد فى قصـيدة كلوديل •

وهنا اذن يكمن المعيار الوحيد الذى يفرق بين قصـيدة النثر والشعر الحـر والخلاصـة تفرض نفسـها اذن : الشـعر ليس موافقة قواعد التركيب agrammatical وانما هو مخالفة • هذه القواعد antigrammatical انه مجاوزة بالقياس الى قواعد توازى الصـوت والمعنى التى تسود كل ألوان النثر ، مجاوزة مطردة ومتعمدة ، مادامت تتزايد فى مجرى العصور على الرغم من القواعد العروضـية المشتركة (بين هذه العصـور) وتظل باقية فى الشعر الحر على الرغم من سـقوط هـذه القواعد • ومن ناحية البنائية البحتة يمكن اذن تعريف السعر تعريفا سلبيا بأن نقول : الشـعر هو المضـاد لتركيب العبارة antiphrase ما هى العبارة الحقيقية ؟ سـؤال شديد الصـعوبة ولم يتوقف الجـدل حوله كما يدل على ذلك المائتـا تعريف المختلفة للعبارة التى جمعها أ • ليرش E. Lerch ومع ذلك فان اللغويين يتفقون على تعريف العبارة على مستويين :

١ ـ مستوى معنوى : يتفرع بدوره الى :

(أ) تصـور نفسى : العبارة هى الوحـدة التى تقـدم معنى كاملا فى ذاته ولقـد أقرَّ ج • أنطـون بعـد تحليل طويل تعريف هاس Haas التـالى : « العبـارة » هى الترابط اللغـوى الممثل للمجموع •

(ب) مستوى قواعدى : العبارة هى مجموع الكلمات المتلاحمة من التركيبية ولقـد عرفها مارتينيه على النحو التالى « ملفوظ يتصـل عناصره بمحمول أو أكثر بينهما ترابط » (١)

ونظرية « الأشجار » Stemmas * التى تحـدث عنهـا تسـنير Tesniere جسـدت هـذه السلسلة من الاضافات المتدرجة التى تكون الوحـدة التركيبية للعبارة •

---

(1) Eléments de linguistique génerale. Paris 1961.

* مثل تسنير سلسلة العلاقات التى تحـكم مفردات العبارة فيما بينها بنـوع من الأشجار اسمه Stemma ، حيث يجى المكمل دائمـا متعلقـا بالمكمل (بفتح الميم) ويربطه اليه ، وهو يضع رسما يوضـح فيـه العـلاقة بين أجزاء عبارة مثل « اليوم يشترى بيير لابنه قطارا كهربائيا واحـدا » على النحـو التالى :

يشـــــترى

اليـوم — بيـير

ابن — قطـارا

ـــه

كهربائيا — واحـدا

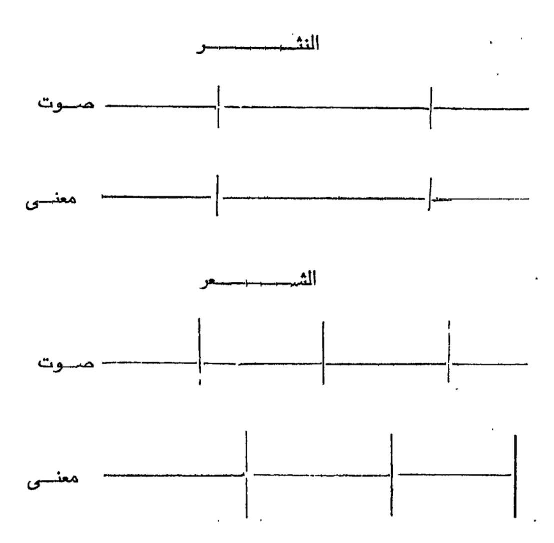
والمصطلح الأعلى الذى ليس مكملا لشىء ، والذى يستخدم كمفتاح لبقية العبارة هو الفعل انظر :

Dictionnaire cicyclopédique des science du langager

٢ ــ مستوى صــوتى : وتعرف العبارة هنا فى وقت واحــد من خلال التنغيم والوقف لكن التنغيم متغير على حين أن الوقف ثابت ، فالعبارة الاستفهامية تنتهى بصــوت صاعد ، والعبــارة الاخبارية تنتهى بصــوت هابط ، لكن لا مفر من أن تنتهى كلتاهما بوقف ، والاشــارات النغمية هى فى نفس الوقت دائمــا اشارات وقفية .

ويمكن اذن فى النهاية أن نعطى للعبارة تعريفا مزدوجا ، من ناحية على أنها تقــدم معنى كاملا ، ومن ناحية أخرى على أنها واقعة بين وقفين ، والعبارة اذن تشكل وحــدة من خــلال الصــوت ومن خلال المعنى ، لكن هــذا التعريف المزدوج لا يمكن أن يتحقق الا اذا ضمنت اللغــة موازاة دقيقة بين الأبنية الصوتية والمعنوية ، وهو اذن تعريف لا يصلح الا للنثر ، أما فى الشعر فان التعريف المزدوج يتوقف عن التطبيق .

لكى يكون التعريف صالحا للتطبيق ، ينبغى أن تسمح « السلسلة الكلامية » بأن تتجزأ على المستويين فى نفس المواضــع ، وهــذا هــو ما يحــدث فى النثر ، أما فى الشعر فان الموازاة تنصرم ، فيحــدث أن نجد معنى كاملا أى عبارة غير واقعة بين وقفين ، ووحــدة واقعة بين وقفين أى بيتــا ، دون أن تقــدم معنى كاملا ، وهو ما يمكن أن يتضح من خلال رسم يمثل فيه المعنى والصــوت من خــلال خطوط أفقية ، والوقفات من خــلال خطــوط رأســية :



هكذا نرى الشعر يباعد بين عناصر البنائين (الصــوتى والمعنوى) فى حين ان النثر يجمعهما ودون شــك فانه عندما يحمل رمزان معنى واحدا ، فان واحــدا منهما يبدو بلا فائدة ، لكن هــذه اللافائدة أو الزيادة ليست فى الواقع هكذا ــ غالبا ــ الا فى الظاهر ، فتقارب الرمزين يؤكد فى الواقع تأمين « التوصــيل » ، ومن خــلال الزيادة تسعى اللغــة الى تشييد أبنية قوية ، وهو هــدف رئيسى للاستراتيجية اللغــوية ، وهذا الهدف بالتحــديد هو الذى يسعى « الوزن » الى مخالفته ، وتتم الأمور كما لو كان الشاعر يسعى الى اضعاف أبنية المقــال ، كما لو كان هدفه النهائى هو « تشويش » الرسالة المراد توصــيلها ، وهــذا يقودنا الى خلاصة متناقضــة ، ففى الوقت الذى يعتبر فيه الشــعر من الناحية التقليدية

متضــمنا شيئا زائدا (عن النثر) ننتهى نحن الى اعتباره يتضمن شيئا ناقصــا ، ويبدو لنــا على أنه شىء سلبى خالص • أما أن هناك سلبية نسبية فهــذا مؤكــد ، وبين المستويين اللذين معنا هنــا ، فان المعنى أى مجمــوع العــلاقات « المعجمية » النحوية تظــل باقية وتكفى فى معظم الحالات لبناء المقــال وسوف نعود الى هــذه النقطة فى نهــاية هــذا الفصــل ، واذا لم تكن الوقفات ضرورية لتبيين « الرسالة » التى تحملها الكلمات ، فانها بلا منازع تقــدم عونا ايجابيا فى سبيل ذلك ، ومما لا شــك فيه ان عــدم التلاحم فى نظام الوقفات له تأثير تقويضى — محــدود لكنه فعــال — على الرسالة الشعرية ، ويبدو أن الهدف الذى يتابعه الشاعر بوعى أو بلا وعى يكمن هنــا •

ان تصــورا غير متوقع كهذا يمكن أن تثيره قراءة رائد كبير مثــل مالارميه الذى تتجمع عنــده عادة فكرة الغموض ، ومع ذلك فان الغموض فى الشعر ليس الا منهج مدرسة خاصــة ، والشــعر الرمزى ليس هو كل الشــعر ، وقبل أن ننتهى الى نتيجة لابد من رؤية ألوان أخرى من الشعر تؤيدهــا •

وأيا ما كان الأمر ، فان هــذه الخاصــية لو كانت الوحيدة التى تتأكــد عبــر كل أنواع الشعر ، فاننا لن نخلص الى أنها أهم الخصائص ، ونحن على العكس نعتقد أن الشعر بالمعنى الخالص للمصطلح هو الشعر التقليدى ، فالبحر والقافية هما بالتأكيد أكبر الأدوات • لكن « عــدم التوازى » كأداة شعرية — والتى يمكن أن نسميها التضمين بالمعنى العام — أداة موجــودة كذلك • ولكى نختبر هــذا ، يمــكن أن نطبق التجــربة التاليــة :

لنأخــذ مثالا نثريا شديد الشيوع ، مثلا أى خبر فى صحيفة يومية :

« أمس ، على الطريق الزراعى ، سيارة كانت تسير بسرعة مائة كيلو

متر فى الساعة ، اصطدمت بشجرة ، وركابها الأربعة لقوا مصرعهم »
ولنحطم الآن التوازى ونكتب العبارة هكذا :

أمس على الطريق الزراعى
سيارة
كانت تسير بسرعة مائة كيلو متر فى الساعة اصطدمت
بشجرة
ركابها الأربعة لقوا
مصرعهم •

وهذا ليس بالطبع شعرا ، مما يظهر أن هذه الوسيلة وحدها ، دون اللجوء الى وسائل و « صور » أخرى عاجزة عن أن تصنع الشعر ، لكن لنؤكد أيضا أن هذا الكلام لم يعد نثرا ، فالكلمات تنتعش ، والتيار يجرى ، كما لو ان العبارة من خلال تقطيعها وحده ، أصبحت مستعدة لأن تصحو من نعاسها النثرى •

* * *

٢ ـ القافية والترصيع

لنعبر الآن الى الشعر التقليدى ، وهو يعرف كما نعلم بالوزن والقافية ولنبدأ بالقافية التى هوجمت كثيرا • ومع ذلك فان الشعر الأبيض * (الخالى من القافية) لم يستطع أبدا أن يفرض نفسه على لغتنا ، وهناك تناقض مشهور يكمن فى الأبيات التى هاجم فيها فيرلين القافية حتى يقول :

من سيعدد كل عيوب قوافينا
أى غلام أبكم ، أو أى زنجى مجنون

* يطلق مصطلح الشعر الأبيض فى الفرنسية على الشعر الخالى من القافية ، ويطلق كذلك على النثر الموقع الذى تصل درجة التوقيع والتنغيم فيه الى اثنى عشر مقطعا وهو يشيع فى بعض الكتابات الفنية الفرنسية •

صــاغ لنا من معدن زيف هذا الحلى المأفون
يخدعنا بِدَوِىّ أجوف اذ تصــقله أيدينــا

O qui dira les torts de la Rime!
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a Forgé ce bijou d'un son
Qui Sonne Creux et faux sous la Lime?

ولقــد جاءت أبيات فيرلين نفسها مقفاة بدقة ، ومع ذلك فليس من الغريب أن يرفض فيرلين القافية فى حــديثه عن « الفن الشــعرى » الذى يعتمد على مبدأ « الموسيقى قبل كل شىء » باعتبار ان الترديد الممــل لنفس الصــوت يعــد مصدرا موسيقيا ضــعيفا • ما هى اذن وظيفة القافية ؟ لقــد أراد البعض أن يرى فيهــا مساعدا للبحر ، فهى التى تشــير الى نهاية البيت • وهــكذا فان كتابا معاصرا يؤكد لنــا ان « خلود القافية وسلطانها » وكذلك البحر ذى التردد العــددى المماثل يعود الى طبيعة اللغــة ذاتها ، فالقافية هى النتيجة الطبيعية لأبيات مبنيــة على نفس عــدد المقاطع ، وهــذا البناء المتساوى خاصــية غير كافية فى ذاتها لاقامة الشعر (١) • ولنسجل هنا اتفاق الشــعراء على هــذه النقطة ، كتب أراجــو « ان القافية هى التى تملى على البيت مســاره » (٢) •

وفى الواقع فان تصــورا كهــذا محوط بالتناقض ، فالقافية ليست مجرد ترديد لصــوت ، ولكنها ترديد لصــوت نهائى « والموقع النهائى » للقافية متضمن فى تعريفها فهى « تجانس صــوتى للحركة الأخيرة وللحرف المحتمل وقوعه بعــدها » (٣) ، وهــكذا فليست القافية هى التى تشــير الى نهاية البيت ، ولكن نهاية البيت هو الذى يشــير اليها ، والقافية وحدها

(1) P. Guiraud. langage et versification. Paris. 1953. p. 107 .

(2) Preface à les yeux d'Elsa. Paris. 1946.

(3) Henri Morier : Dictionnaire de Rhétorique et de Poetique. Paris. 1961.

ليست قادرة على أن تلخص البت ، بل لا تلحظ على انهـا قافية الا اذا وقـع عليها النبر (٤) ، ونضـيف الى هـذا واذا لم يعقبها وقف والا فانها لا تتميز عن التجانس الداخلى للبيت ، أن الوقف هو الذى يجعل بيت مالارميه التالى بيتـا واحـدا :

ينـام فى الأشـجان ذلك الكمـان

Tristement dort une mandore

فالقافية والنبر يمكن فى الواقع أن يجزءا البيت الى بيتين :

ينـام فى الأشجان
ذلك الكمـــان

والحقيقة ان القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشىء آخر ، انهـا عنصر مستقل ، صـورة تضـاف الى الصور الأخرى ، ووظيفتها الحقيقية لا تظهر الا اذا وضـعت فى عـلاقة مع المعنى •

علاقة المعنى بالصـوت ، كما هو معروف ، علاقة صدفوية ، لكن هـذا الحـكم لا يصـدق الا على الرموز المعزولة ، وما أن نتجاوزها الى النظام حتى يظهر التعليل ، فالعلاقة بين الدوال هى نفس العلاقة بين المدلولات ، وهنا يكمن مبدأ رئيسى لا تستطيع أى لغـة بدونه أن تكون لغـة وظيفية ، وكما يقول دى سوسير « بما أن الميكنة اللغـوية قائمـة على التوافق والتخالف ، فان هـذا المبدأ يمكن أن يرسم فى شكلين » :

١ — س أ ١ = س أ ٢   س أ ١ # س ب ٢
↓   ↓
٢ — س ب ١ = س ب ٢   س ب أ # س أ ٢

---

(٤) كما اثبت ذلك تجربة أجريت فى الكوليج دى فرانس وقام بها اندرى سبير : انظر :

Plaisir Poetique et Plaisir musclaire. Paris. 1949. p. 150.

فالدوال المختلفة لهـا مدلولات، مختلفة والدوال المتشابهة كليـا أو جزئيا ، لهـا مدلولات متشابهة كليـا أو جزئيـا ، وعلى هـذا المبدأ يبنى التعليل النسـبى للاعراب والتصريف .

ومع ذلك فان هـذا المبدأ ذاته لا يخلو من نقص ، فلكى تعبر اللغة عن مدلولات مختلفة يجب أن تستعمل دوال تختلف باختلاف المدلولات ما أمكن ذلك ، لكن هـذه الوسيلة كما كتب مارتنيه « لا تتفق مع القدرات النطقية والحساسية السمعية للانسان » وهـكذا فان كل لغـات العـالم وجـدت أن من الأوفر أن نستخدم مبدأ الازدواج النطقى الذى يسـمح بالتعبير عن عـدد غير متناه من المعنى ، من خـلال نحو أربعين صـوتا مبدئيا فقط ، ونتيجة لهـذا النظام نرى التجانس الصـوتى فى اللغة ، فنجـد مدلولات مختلفة يعبر عنها بدوال بينها تشـابه جزئى أو كـلى (كالجناس) والسياق عليه أن يفرق بين تشابه الصـدفة وتشابه الربط ، وفى الحقيقة ، — وتلك نقطة أساسية — أثبتت التجربة ميـل كل مستعملى اللغـة الى « الربط » فالتشـابه الصـوتى بين كلمتين يفترض دائمـا « قرابة » بين معانيهما ، وفى اتجاه مضـاد لهذا الميـل يلجأ الكلام بطريقة عفـوية الى قاعدة « تعويضـية » فهو يتجنب أن يجمع المتشابهات أو المتجانسات فى عبارة واحـدة ، وعندما لا يستطيع تجنبها فانه يؤكد على نواحى الفرق بينها . وهـكذا يقال مثـلا : Je ne peux ni ne veux * اننى لا أستطيع ولا أريد ، واضـعين النبر على الحـرفين المختلفين فى صـدر الفعلين (P. V) واللذين يفرقان بين تجانسهما الكامل ، ومبدأ التعويض هـذا هو بالتحـديد الذى تعمل القافية فى اتجاه مضاد له .

ان القافية فى الواقع جزء من موقعها فهى توضـع فى نهاية قبـل الوقف مباشرة ، وتتلقى من خـلال وضعها نبرا خاصـا ، والتجانس

* يتضح هذا اكثر عندما نقول فى العربية مثلا : « اننى لم ولن أذهب » . واضـعين النبر على كل من الميم والنون .

الصـــوتى يستحوذ على اهتمامنا وفى الوقت نفسه ينصرم التوازى ، فهنا تشـــابه فى الصـــوت حيث لا يوجـــد تشابه فى المعنى ، ومدلولات مطروحة على أنها مختلفة تظهر من خلال دوال ملموحة على أنها متشابهة • والقافية تقلب قانون توازى الصـــوت والمعنى الذى يبنى عليـــه قانون « تأمين الرسالة التى تحملها الكلمات » ومرة أخرى فان كل شىء يتم ، كما لو أن الشاعر يبحث ـــ على عكس ما تقضى قواعد التوصيل الطبيعى ـــ عن زيادة نسبة مخاطر الغموض »

وعلى ضـــوء من هـــذه النتيجة ، يمكن أن نثير هنا تطور القافية من خـــلال تاريخ الشـــعر الفرنسى •

هنالك ظاهرتان فيما يبدو متناقضـــتان تسودان تاريخ القافية •

أولا : هناك ازدياد تطـــورى للتطابق الصـــوتى ، ففى العصـــور الوســـطى كان يكتفى بتجانس محـــدود يتم على مستوى الحركة الأخيرة فقط ، وبدءا من القرن الثالث عشر بدأ يحل محل هـــذا التجانس ، القافية الحقيقية ، ثم ظهر بعـــد هـــذا فى القرن التاسع عشر ضرورة وجـــود القافية الغنيـــة أى القافية التى تشتمل على حرف الســـناد مع الحركة الأخـــيرة •

وهـــذه الضرورة جعلت القافية صـــعبة ، ففى الفرنسية على وجـــه خاص ، يبدو عـــدد القوافى الممكنـــة محـــدودا بطريقة لافتـــة ، واذا أخـــذنا فى الاعتبار ضرورات المعنى ، فان امكانيات القافية الفرنســـية ستستنفد بسرعة (١) •

---

(١) يمكن أن نجـــد فى كتاب جيرو الذى سبقت الاشارة اليه من صـــفحة ١٠٨ الى ١١٦ احصاءات مهمة فى هـــذا الصـــدد ، فحول مليون ونصف قافية يمكن الخروج بعد الاستجابة لمتطلبات القافية الغنيـــة من ناحية والقواعد من ناحية ثانية بما لا يزيد على أربعين الفـــا .

ومن هنا فانه يبـدو طبيعيا أن يتم ارضـاء ضرورات القافية على حسـاب الاعتراف من جانب التجانس المعنوى ، وهناك فى الواقع لونان من التجانس الصـوتى ، أولهما وقـد تحـدثنا عنه ، يتم بين الكلمات البسيطة ، وهو قائم على الامكانيات اللغـوية ولا علاقة له بالمعنى مثل : « نور » و « صـور » ، « ادارة » ، « عبارة » * • ثانيهما : تشابه له صـلة بالمعنى ، وهو تشـابه بسيط فى الظاهر فقط ، حيث يتم بين كلمـات ذات جـذر واحـد مضافا اليه سابقة أو لاحقـة مثل : « كتاب واسـتكتاب » * ، وعلى نحـو أخص القـوافى المعـروفة بالقـوافى النحوية ، مثل « يغنون » و « يرقصون » وهنا نرى التجانس ذا معنى ، ولكن فى نفس الوقت تزداد فرص وجـود القافية ، ومن هنا فان هـذا اللون سمى بحق « القافية السـهلة » •

ونظـام القافية فى الشعر الفرنسى بدءا من القرن السابع عشر يرفض رفضـا قاطعا هـذه « القوافى السـهلة » وقـد كانت شائعة عند شعراء عصر النهضـة فمثلا يجرى بياى Bellay قافية فى ضـمير الغائب (عنـده ، له مثلا) ويستخدم رونسار نهايات الأفعال (يزهون ، يهلكون ، يذبلون ، يضـحكون) قوافى فى مقطوعة واحـدة •

وبدءا من القرن السابع عشر لم يعـد يسمح بالقوافى السهلة • الى أى شىء استند هـذا المنـع ؟ الرغبة فى التصـعيب ؟ هكذا يفسره النقـد المبنى على اعتبارات اجتماعية ، لكن الفن ليس مهـارة بهلوانية ، وهو ليس جميلا لأنه صـعب ولم يقس أحـد قيمة العمل الفنى بالمشقة التى كلفها لصاحبه ، واذا كان منع القافية السـهلة قـد جعل الشـعر ينقاد لمهمـة أصـعب ، فان دوافع أشـد صـلابة هى التى فرضت عليه ذلك ، ودوافع مرتبطة بالوظيفة العميقة للقافية •

---

* المثل الذىقدمه المؤلف هو : Saison - Maison وقـد غيرناه الى ما يحقق تصـور اللقاعدة فى الترجمة .

* مثال الأصـل هو : Malheur - bonheur

ان القافية المعنوية تحترم قانون الموازاة ، ففيها يستجيب تجانس الصـوت لتجانس المعنى ، والمبدأ الذى بنيت عليه هو ما سماه دى سوسير « الصـدفوية النسبية » (١) حيث يرد التعليل الداخلى ، والحد الأدنى للتعليل الداخلى معجمى ، والحـد الأعلى له نحوى ، والقافية النحوية اذن معـللة ، والمتشابهات الصـوتية دوال ، وهـذا التجانس الدال هو الذى حظرته قواعد الشعر فى القرن الخامس عشر ، كتب بانفيل Banville عبارة واضـحة فى كتابه « دراسـة قصيرة عن الشعر الفرنسى » : ينبغى أن تجعل القافية ما أمكن بين كلمات شديدة الاتفاق فيما بينها فى الصوت ، وشديدة الاختلاف فيما بينها فى المعنى » وهـذا ما تحققه تماما القوافى القائمة على « الجناس » وهنا يتضـح تماما التعارض بين الشعر والنثر ، فالنثر يتلافى ما أمكن أن يقترب من التشابه الصـوتى التام بين الكلمتين ، والشعر على العكس ، لا يقترب منه فقط ولكن يضـع الكلمات المتشابهة فى مكان متشابه ، وهو بهذا يزرع الغموض ، ولقـد عرف القرن الخامس عشر ولعـا حقيقيا بالقافية الغامضة وكتب قصائد كاملة على هذا اللون :

ولنقل — عابرين — ان « الغموض » هى أنسـب كلمة يمكن أن تستعمل هنـا للتعبير عن الهـدف الغامض الذى يسعى اليه الشاعر ، وهو هـدف يتعلق بدفع التوازى الصـوتى — المعنوى فى عكس اتجاهه من خلال جعل التماثل يلعب دورا غير دوره العادى . واذا كان الأمر كذلك ، فاننا ينبغى أن نرقب — تأكيدا لمبدأ التأثير التداخلى — الى أى حـد يمكن أن يتطور تأثير مبدأ عـدم التوازى وهـذا هو ما سنحاول أن نتبعـه .

تترتب الكلمات كما هو معروف فى تصـانيف صرفية : الاسـم ، الفعل ، الصـفة ... الخ وتلك التصانيف الصرفية تقابلها تصـانيف معنوية ، فالاسم تبعـا للتفسير التقليدى يعبر عن الجوهر ، والصـفة

---

(1) Cours de linguistique générale. p. 180.

عن الكيف والفعل عن الحدث ... الخ ، والكلمات التى تنتمى الى نفس التصنيف ، أيا كان معناها ، تحتفظ اذن فى العمق بمعنى مشترك ومن هنا فان الشعر اذا كان يخضع حقيقة لمبدأ عدم التوازى فيمكن أن نتوقع أنه سيتلافى أن يجرى القافية بين كلمتين تنتميان الى تصنيف واحد اسمين أو فعلين ... الخ ، والتاريخ يؤكد هذا الفرض .

ولنأخذ عصورنا الثلاثة ، ونختار من كل عصر مائة قافية ، ونعد نسبة القوافى المصنفة ، ونرى النتيجة فى الجدول التالى :

قواف غير مصنفة (١٠٠ بيت)

المجموع	المتوسط	المؤلف	العدد
كورنى	١٦		
راسين	٢٢	٥٦	١٨ر٦٪
موليير	١٨		
لامارتين	٢٥		
هيجو	٣٢	٨٦	٢٨ر٦٪
فينى	٢٩		
رامبو	٢٥		
فيرلين	٣٥	٩٢	٣٠ر٦٪
مالارميه	٣٢		

جـدول حساب القيمة المجهولة س

المجموعة	القيمـة	القيمـة المحددة	المعـدل المحتمل	الفـرق
٣ كلاسـيكيين	١٫٨٦	٣٫٣٢	٠٫١٠	غير ذى دلالة
٣ رومانتيكيين	٠٫٨٨	٣٫٣٢	٠٫١٠	غير ذى دلالة
٣ رمزيـين	١٫٨١	٣٫٣٢	٠٫١٠	غير ذى دلالة
كلاسيكيون/رومانتيكيون	٣٫٠٤	٢٫٧٧	٠٫٠٥	ذو دلالـة
رومانتيكيون/رمزيـون	٠٫٠٨	١٫٩٥٢	٠٫١٠	غير ذى دلالة

ان النتائج هنا ذات معنى ، فالقوافى غير المصـنفة صرفيا تزداد نسبتها ازديادا كبيرا من الكلاسيكيين الى الرومانتيكيين ، فهى ترتفع من ٥٦ الى ٨٦ والفرق كما يؤكد جـدول حساب المجهول ذو دلالة كبيرة ، وعلى العكس يبدو التطور ضـعيفا من الرومانتيكيين الى الرمزيين ، فهو يرتفع من ٨٦ الى ٩٢ والفرق غير ذى دلالة ، لكننا هنـا ينبغى أن نأخذ فى الاعتبار صـعوبة القافية فى اللغـة الفرنسية واذا لم نرد التضحية بالمضـمون فينبغى أن نقنع بمخزون ضـئيل من القوافى ووجـود قافيتين غير مصـنفتين من كل ثلاث قواف ربمـا يعـد معدلا محـدودا ، على الأقل بالنسبة للانتاج ذى النفس الطويل ، لكن ما أن نستدير نحو الانتاج الأقصر ، والأكثر تنغيما مثل السونيتة حتى نرى ظواهر ذات دلالة ، واذا أخـذنا سونيتة مالارميه المشهورة « الأوز » :

العـذراء والحيـوية واليـوم الجميـل
سيمزقنا بقـربه مـن جنـاح سـكران
والبحيرة الجامدة المنسية تتمتم تحت الندى الفضى
والانعكاس الشـفاف على الجليد لأشعة لم تهرب
وأوز مـن الزمـن القـديم يذكـر أنـه

جميل لكن ليس لديه أمل للخلاص
ولأنه لم يتغن بجمال الاقليم الذى كان يعيش فيه
عندما تشر عقم الشتاء الضجر
سوف تهز رقبته هذا الاحتضار الأبيض
من خلال فضاء مفروض على طائر ينكره
وليس من خلال رعب أرض نزعت ريش جناحه
يا أيها الشبح الذى يشهد هذا المكان صرخته الخالصة
يجمد دم التقزز البارد
منذ الذى رأى فى المنفى العقيم ذلك الاوز

ان صعوبة القافية داخل السونية تتضاعف من خلال اقتضائها تعانق القافية المربعة ، ولقد أضاف مالارميه هنا التزاما آخر حين فرض على نفسه أن تنتهى كل قوافيه بحركة الكسر (i) ورغم هذه الصعوبة فاننا لا نجد هنا قافية واحدة مصنفة ، ونسبة القوافى غير المصنفة اذن هو ١٠٠٪ .

وهنا تحول قوى لا نجد له مثيلا عند الشعراء السابقين ، ونحن لا نرى فى هذا مجرد براعة فى استخدام الكلمة ، ولكن شاهدا على الحدس العميق الذى كان يملكه هذا الرائد العظيم بطبيعة فنه .

يشكل الترصيع * أو التجنيس الداخلى وسيلة مشابهة للقافية ، وهو مثلها يلعب على الاحتمالات اللغوية ليستخلص منها تجانسا صوتيا ، والفرق بينهما أن الترصيع يعمل داخل البيت ، ويشابه بين كلمة وكلمة ،

---

* اللون البلاغى الذى يتحدث عنه L. allitération يعتمد على تشابه الحروف بين الكلمات فى داخل البيت الواحد ومن الأمثلة التى يمكن أن تنطبق عليه فى الشعر العربى قول البحترى :

ليس يدرى اصنع انس لجن　　سكنوه أم صنع جن لانس

حيث تتكرر السين والصاد هنا ست مرات فى بيت واحد .

على حين أن القافية تعمل بين بيت وبيت ، ويمكن اذن أن نتحدث عن تجانس صوتى داخلى فى مواجهة تجانس صوتى خارجى تحدثه القافية ، والترصيع وسيلة استخدمت عبر كل العصور ، وتبدو أعم من القافية ، واللغات التى لا تستخدم القافية تتوسع فى استخدامه ، ولقد استخدمه الشعراء الفرنسيون جميعهم ومن أمثلته المشهورة هذا البيت :

لمن هذه الحيات التى تفح حلوقها الصفير حول رؤوسنا

Pour qui Sont Ces Serpents qui sifflent sur nos tetes

ومع ذلك فان هذا البيت لا يرصع فيها الا خمسة أصوات من تسعة وعشرين لكن فاليرى ضرب الرقم القياسى حين قال :

توشوشين يا شعور هذه الأشجار لى •• أية خشخشة

Vous me Le murmurez, ramures, O rumeurs

فهنا ترصيع فى ١٥ صوتا من ٢٣ حيث تتكرر (R) ست مرات و (M) خمس مرات و (U ، ٤ مرات •

---

* التنوع الذى أشار اليه المؤلف فى القافية الفرنسية من حيث السهولة والصعوبة ، ومن حيث التقسيم الى قواف يمكن تصنيفها فى صيغ صرفية ونحوية واحدة ، أو تستعصى على ذلك التصنيف ، ثم خط التطور الذى أشار اليه ، والذى بمقتضاه تحرك الشعر الفرنسى ، من القافية السهلة الى القافية الصعبة ، يمكن أن يدفع الى الذهن بعض الملاحظات فى امكان قيام دراسة للشعر العربى وتطوره من حيث القافية :

أولا : نجد أن العروضين ، فرقوا بين أنواع من القوافى ، منها تلك القافية التى تلتزم بحرف الروى ولا تزيد عليه وهى شديدة الشيوع فى دواوين الشعر ، مثل قول بشار :

لم يطل ليلى ولكن لم أنم	ونفى عنى الكرى طيف ألم
واذا قلت لها جودى لنا	خرجت بالصمت عن لا ونعم
خففى يا عبد عنى واعلمى	اننى يا عبد من لحم ودم
ان فى جسمى بردا ناحلا	لو توكأت عليه لا نهدم

• • • • • • • • • • • • • • •

فالحرف الوحيد الذى التزم فى هذه الأبيات هو الميم ، لكن فى مقابلة هذا الالتزام بحرف روى واحـــد ، وجـــد من الشعراء من يلزم نفسه (مالا يلزم) مثل أبى العلاء فى لزومياته حيث كان يلتزم أحيانا باجراء الروى فى خمســـة أحرف كقـــوله :

تقـــلدت المـــآتم باختيـــــار أوانس بالفـــريد مقــــلدات
اذا عوتبن فى جنف وظـــلم ابت الا الســـــكون مبـــلدات

ثانيـــا : فى الوقت ذاته نبه العروضـــيون الىعدم صلاحية بعض الأحرف لكى تقوم بدور الروى ، والحروف التى أشاروا اليها تدور فى اطار الحروف اللينــــة الالف والواو والياء ، وبعض منهـــا يؤدى وظيفة نحوية كالف المثنى فى كتبـــا وشربا وياء المتكلم فى « كتابى » وواو ضمير الجمع فى (فهموا) •

ثالثـــا : بين منطقة الجواز بدرجاته والمنع ، تكمن منطقة السهولة أو الضـــعف وهى التى يندرج تحتها امكانيات كبيرة لدراسة الصـــيغ الصرفية والنحوية وعلاقتها بالقافية وعلاقة ذلك كله بنظرية البناء الشـــعرى وأهدافها العميقة التى أشـــار لهـــا المؤلف ، وهـــذه المنطقة فيما نرى تحتاج الى دراسة فى الشـــعر العربى على ضـــوء النظريات الحـــديثة ، وقـــد تقـــدم النظرية البنائية التى يعرضها هـــذا الكتاب عونا أساسيا فى هذا المجال .

رابعـــا : يلفت النظر أن خط التطور فى الشـــعر الفرنسى الحـــديث يتجه الىالتشـدد فى استخـــدام نوعية القافية والغنى الذى يلحق بالشعر من وراء ذلك ، واذا قورن ذلك بالترخص والضعف الذى يســـود الشعر العربى الحديث (والحر منـــه على نحو خاص) أمكن أن نفهم الى حـــد ، اليس مفهوم الحداثة والحرية على بعض شعرائنا ، وأمكن أيضـــا أن نقف على سبب ربما يكمن وراء بعض مظاهر الضـــعف وهبوط القيمـــة الفنيـــة ودرجـــة الايقـــاع الشعرى فى كثير من شعرنا المعاصر .

(المترجـــم)

وتشكل سونية الأوزة فى هذه القصيدة نموذجا فريدا ، حيث تلعب القافية والترصيع على نفس الصوت ، فصوت واحد يرد خمسا وثلاثين مرة فى القصيدة ، وهكذا تعمل الوسيلتان ، التجانس الصوتى الخارجى يلحق بالتجانس الصوتى الداخلى ، من بيت لبيت ومن بيت لكلمة ، ومن كلمة لكلمـــة •

وتطابق حرف القافية وحرف الترصيع تطابق ذو دلالة من الناحيـــة الوظيفية فنقاد الشعر كما رأينا حددوا وظيفة القافية فى أنها تحدد نهاية البيت ، لكننا لا يمكن بالتأكيد أن نعطى نفس الدور للترصيع •• ماذا يمكن أن تكون وظيفته اذن ؟ تأثير موسيقى ؟ لكن ما أضعف المتعة التى يمكن أن تلتقطها الأذن من ذلك التكرار ؟ أو هل ينبغى أن نسند اليه وظيفة تعبيرية ؟ ان قضية التعبيرية هذه كتبت حولها مباحث كثيرة يمكن أن يخرج منها القارىء فى نهاية الأمر بشعور الشك • وفيما يتصل بنا فنحن لا نريد أن نتخذ موقفا من هذه القضية ، ولنقل فقط ان الترصيع باعتباره تجانسا صوتيا كالقافية ، ينبغى أن يسند اليه نفس وظيفتها ، وهل يمكن أن نطمع بجدية فى أن يكون للقافية فى كل الأبيات التى لاحظناها قيمة تعبيرية ؟ ومن السهل أن نجيب بالنفى من خلال واقع بسيط هو أن نفس القافية توجد فى أبيات يختلف معناها اختلافا كليا •

ان وظيفة التجانس الصـــوتى لا تظهر فى الواقع الا اذا قارنا بين الشعر والنثر ، فالنثر لا يكمل وظيفته الاتصالية الا من خـــلال اختـــلاف الصـــوتيات وهو لا يسمح بتشابهها الا لأسباب اقتصادية ، وهكذا يعدل الكلام ما أمكن من المشاكل التى تطرحها أمامه اللغـــة ، وفى المقال النثرى التوصـــيلى تضـــايق كل قافية وكل ترصـــيع •

والكاتب يبذل جهـــده بالطبيعة لتلافيهـــا ، لكن الشـــعر بالعكس يبحث عنهـــا ، بل انه يجعل من القافية قاعدة بنائية ، والخلاصـــة الوحيدة التى يمكن استنتاجها من هـــذه الظاهرة هى أن النظم ليست له الا وظيفة

سلبية ، فالعادى عنده هو عكس العـادى فى اللغـة الطبيعية ، ولغتـه تؤدى وظيفتها من خـلال حـد أعـلى من المفارقة ، والبيت يبدو محملا بعملية انتفاء للمفارقة ، والصـوت الذى لا يستخدم فى اللغـة الا على أنه ملمح تمييزى ، يستخـدم فى الشعر فى الاتجاه المعاكس تماما •

* * *

يلحظ نفس الاتجاه فى الخاصـية التى تعـد رئيسية فى الشـعر التقليدى وهى البحر ، والبحر (فى الشعر الفرنسى) هو عـدد المقاطع التى يتضمنها البيت ومع ذلك فان ما يعتد به ليس هو العـدد فى ذاته ، ولكنه تكريره من بيت الى بيت ، وهو بهـذا يؤكـد خاصية « النظمية » • ولقـد أقر « النظم » التقليدى بصـفة عامة عـدة بحور ثابتة كلهـا ثابتة المقاطع ، لكن الشعراء استطاعوا أن يستخدموا امكانيات البحـور دون عقبات ، وكان الرئيسى عندهم أن يكون عـدد المقاطع المختار ، مكررا نفسـه فى بيت أو أبيات أخرى ، فالقصـيدة ليست من بحـر ما الا لأن هناك تجانسا فى استخدام هـذا البحر فى أبياتها ، واذا كان البحر ثابت المقاطع مفصـلا فلأننا حين نقسمه الى شطرين تمثل كل شطرة تجانسا « بحريا » داخليا ، أى تساويا كميا بين جزئى البيت أو بين الشطرين ، والبحر السكندرى يمثل من هـذه الزاوية ميزة خاصة ، فهو قابل للتقسيم الى أربعة أجزاء ، أى أن كل شطرة قابلة لأن تكـون جزئين متساويين •

والبحر كما نعـلم هو الملمح الرئيسى التقليدى للشعر الفرنسى ، ومع ذلك فان مؤلفين كثيرين شككوا فى حقيقته ، وحول هـذه النقطـة يمكن أن نقسم المتخصصين الى فريقين ، فريق يقف الى جانب البحر ، وفريق يقف الى جانب الايقاع ، وفى الفريق الأول يمكن أن نعـد الأب سـكوبا Scopa ومعظم عروضى القرن التاسع عشر ، وقـد كتب بانفيل فى دراسـة موجزة : « الشـعر الفرنسى لا يتميز بالايقاع كشأن

شـــعر كل اللغـــات الأخرى من خـــلال تضافر بعض المقاطع القصـــيرة والطويلة ، انه فقط يقوم على تجميع عـــدد مطرد من المقاطع ، يقطعهـــا فى بعض الأوزان استراحة تسمى وقفة خـــلال البيت •

بين النوع الثانى من المتخصصين ينبغى أن نذكر فى المقـــام الأول جورج لوت مؤلف « البحر السكندرى أمام عـــلم الأصوات التجريبى » والذى لاحظ أن الالقاء الانفعالى للبحر السكندرى على يد بعض الملقين مثل كوكلن وســـارة برنار ، أثبت ان معظم أبيات هـــذا البحر لا تشـــتمل حقيقة على ١٢ مقطعا (كما هو معروف) وانما تتراوح بين تســـعة وأربعة عشر مقطعا ، ويعقب جورج لوت قائلا : ان المقطعية خـــدعة ، فالأذن لا يطرقها التحـــول الذى يوقعه الكلام بالنص ، وليس هناك ما يعترض به على الذين أهملوا التعددية (المقطعية) تلك الظاهرة الكتابية البحتة (١)•

ونحن لا نوافق على هـــذه النتيجة لسببين : أولا أن الأبيات التى لا تستقيم مع القاعدة العامة ليست هى الأغلبية ، وحتى عندما تكون ، فان الفرق فى معظم الأحوال يكون مقطعا واحـــدا وهـــذا يمثل فى حالة البحر السكندرى عـــدم تساوى بنسبة ١/١٢ من متوسط طول البيت وهو فرق ضـــعيف لا يمكن أن يلغى الانطباع الكلى بالتساوى الذى يعطيه الشـــعر بالقياس الى النثر •

فالنثر فى الواقع يجمع بين عبارات تختلف نسبة الطول بينها اختلافا كبيرا ، فجمـــلة من ستين مقطعا يمكن أن تتلو أخرى لا تتجاوز خمس أو ســـت مقاطع ، وهو تغير لا يخضـــع لقاعدة ، فالمدلولات المختلفة تبدو فى شـــكل دوال ذات أعـــداد مقطعية مختلفة ، ويضـــاف الى هـــذا قاعدة

---

(1) A'exandrin. p. 401.

ضـــمنية فى المقال تميل الى أن تعاقب بين الجمـــل الطويلة والقصـــيرة ٠ ومرة أخرى فان الشعر يشكل قلبا لقواعد الكلام ، فهو يعبر عن جمـــل مختلفة من الناحية المعنوية ، بجمل متشابهة من الناحية الصـــوتية ٠

وهـــذا الانطباع الكلى بالاطراد ، يأتى الايقاع ليعيره ســـندا ، فالايقاع كمـــا يقول بيوسرفيان : « دورة ملحوظة » وهـــذه الدورة فى الشعر الفرنسى تتأكد على مستويين :

١ ـــ من خـــلال العـــدد المتساوى للنبرات ، فالنبر الصـــوتى ، كما هو معروف ، يقع فى الفرنسية على المقطع الأخير من التركيب النحوى ، والبحر الاسكندرى سواء عند بودلير أو راسين يتكون دائمـــا من أربعة تراكيب أى من أربعة نبرات ٠

Cheveux bléus pavillon de ténèbres tendues

فالبحر الاسكندرى يمكن أن يعرف على أنه تقسيم القصـــيدة الى ذبذبات يمكن أن تدور حول صيغة قاعدية تتألف من ١٢ مقطعا و ٤ نبرات ٠

٢ ـــ التوزيع العام للنبرات على البيت : هناك نبرأن ثابتان احدهما فى القافية والآخر فى نهاية الشطر الأول ، واثنان متحركان ، وتلك الحركة أراد البعض مثل جرامون أن يجعل منهـــا خاصـــية للشـــعر الفرنسى ، والحق أن شعراءنا استغلوا هـــذه الامكانية الطيعة وفى معظم الحالات ـــ وكان ينبغى أن يجرى احصـــاء بهـــذا ـــ فان توزيع النبر يجرى على نظام ٣ ـــ ٣ ـــ ٣ ـــ ٣ ـــ * كما هو الشأن فى البيت الذى أوردناه ، أو يلاحظ نبرة المصراع الأول فيأتى على نظام ٢ ـــ ٤ ـــ ٢ ـــ ٤ أو ٤ ـــ ٢ ـــ ٢ ـــ ٤ ... مثلا :

Voici des fruit, des fléurs, des féuilles et des branches

---

* أى على المقاطع الثالث والسادس والتاسع والثانى عشر ٠

ويظل فى هـذه الحالة الخروج على القاعدة محـدودا ، فتشـكيل مثل ٢ ــ ٤ ــ ٣ ــ ٣ مثـلا :

Sois sage o ma Douleur et tiens-ton plus tranquille

يبقى مطردا نسبيا اذا قارناه بالنثر كما فعل ذلك « لوت » نفسه الذى واجه بين التساوى النسبى فى الوزن الشعرى والفوضى الواضحة فى النثر الذى يشيع فيه وجود « تفعيلات » من خمسة أو سـتة أو سبعة مقاطع بل وأكثر من ذلك .

ما الذى ينبغى أن نستخلصه من ذلك ؟ الخلاصـة ببساطة أن ايقاع الشـعر يجىء من تردد زمنى يمتـع الأذن ، كمـا يقـول بول فريس Poul Fraisse « لا يسمى البناء ايقاعيا الا اذا اشتمل على تردد ولو بالقوة » (١) والانطباع ببقاء التردد يمكن أن يوجـد حتى ولو لم يـكن الجزء المتردد شـديد التطابق ، واذن فاذا كان يسمح بالتقارب فى الايقاع فلماذا لا يسمح بالتقارب فى البحر ؟ بين فقرة من اثنى عشر مقطعا وأخرى من أحـد عشر أو حتى من عشرة لا تلمح الأذن فارقا ، واذا تتبعت فانها تلحظ فارقا ولكنه صـغير نسبيا ، والبحر السكندرى يبدو « بالتقريب متعادلا » بنفس الطريقة التى تبـدو تفعيلاته « بالتقريب متشـابهة » فالتجانس « البحرى » والتجانس الايقاعى يمكن دخولهما تحت لافتـة واحـدة ويمكن اعتبارهما عنصرين من عناصر بناء « النظم » .

ان هـذه « التقريبية » ولنقل حتى « الفجـة » فى النظم ذات دلالة فان كان النظم فى الواقع يؤدى وظيفة خاصـة ذات طابع موسيقى ، فان هـذا النقص سيفسحها ، فان أى أذن لا يمكن أن تتمتع بالايقـاع « التقريبى » لكن ليست هـذه فى الواقع وظيفته ، ان وظيفته فقط أن يؤكـد التشـابه الصـوتى فى مواجهة التخالف المعنوى ، والتخالف كمـا

---

(١) Les structures rythmiques. 1956.

رأينـا ليس كليا ، واللغـة تسمح بوجود بعض المتشابهات ، واذا كان « الكلام » يعـدل منها أو يمنع لبسها فانه لا يمحوها أبدا محوا كليا • ان التخالف الكلى محـور يقع المقـال النثرى التام على قرب شديد منه لكنـه لا يدركه أبدا • والكاتب النثرى يتـلافى بطريقة عفوية القـوافى والترصـيعات ، ويأتى بعد الجمـل الطويلة بأخرى قصـيرة ، ويغاير بين الأبنية التركيبية المتتابعة ، لكنه لا يستطيع أن يمحو تماما كل ألـوان التشابه بين الوحـدات اللغـوية المتتالية •

أما الشعر فانه وهو يتجه نحـو محور التشابه التام ، لا يستطيع هو على الاطـلاق أن يدركه ، انه فقط يجاهد للاقتراب منـه الى أبعـد مـدى •

والشاعر يصـنع ما يستطيع من خـلال الوسائل التى يملكها ، وليس هو الذى يصـنع اللغـة ، ولو كان فى يده أن يعيد صنعها للجـأ الشاعر الفرنسى على سبيل المثـال الى صنع قائمة للقوافى أكثر اتساعا ، ولضاعف أيضـا من عـدد الكلمات ذات المقاطع القصـيرة لسـهولة استخدامها الايقاعى ، وأيا ما كان الأمر فان الشاعر يجـد نفسه أمام التزام مزدوج : من ناحية ، أن يقول ما يريد هو أن يقوله ولكى يفعل فان عليه أن يستخدم كلمـات من معجم متاح للجميع • ومن ناحية ثانية ، فان صـنع الشعر معناه توفير أكبر قـدر من التشابه بين وحـدات المقال ، والشاعر يقسم عناصر المقـال التى بين يديه الى قسمين :

أولا : الأصـوات ، وهى التى تشكل من خـلال تناسقها المعجم ، أى انهـا هى التى تحمل المعانى ، والشاعر هنا لا يمكن أن يلعب الا على التشابه المحتمل الكامن فى اللغـة ، وهو جزء صـغير بالضرورة ، والقافية والترصـيع لا يؤثران الا على جزء ضـئيل من الأصـوات المسـتغلة ،

وحقيقة يمكن الذهاب بالتشابه الصوتى الى أمد بعيد (فى الأبيات القائمة على الجناس التام فى جزء كبير منها) * مثل :

Gal, amant de la Reine, alla, tour magnanime
Galamant de l'arene a la tour Magne a Nimes

لكن المحتوى فى مثل هذا اللون من الشعر يضحى به ، والأبيات تصنع كلها من أجل التجنيس والتقفية ، بل انه يحدث لكبار الشعراء أنفسهم أن يزحزحوا قليلا المعنى فى سبيل ارضاء متطلبات « النظم » وكما رأينا فان فاليرى أخذ على بودلير أنه « دفن » خادمته ذات القلب الكبير تحت مكان « معشوب حقير » لكى تتسق القافية مع كلمة « غيور » فى البيت الثانى *

وحقيقة فان الدفن لا يتم عادة فى مكان معشوب ، لكن التضحية هنا محدودة ويبقى المعنى بصفة عامة ، وبنفس الطريقة فانه يتسامح فيه بوضع « الزوائد » التى تكمل العدد على أن لا يبالغ فيها .

ثانيا : مجموعة من الخصائص يمكن تسميتها بالخصائص « العروضية » المقطع والنبر ، البحر السكندرى اثنا عشر مقطعا وأربع نبرات ، فالمقطع والنبر هنا هما الدعامتان اللتان يرتكز عليهما « الدوران » الدائم الذى يأتى فى مواجهة « الامتداد » الذى يميز النثر ، وعلى الرغم من انه توجد من ناحية ، تقريبية" فى التشابه المقطعى كما أشرنا ، ومن ناحية أخرى لا يوجد اطراد لموضع النبر ، فانه يبقى دون شك ان

---

* من أمثلة ذلك فى الشعر العربى الشعر القائم على الجناس التام مثل قول الشاعر :

لا تعرض على الرواة قصيدة ... ما لم تبالغ قبل فى تهذيبها
فمتى عرضت الشعر غير مهذب ... عدوه منك وساوسا تهذى بها

وقوله :

ناظراه فيما جنى ناظراه ... أو دعانى امت بما أو دعانى

* انظر النص فى « مدخل » هذا الكتاب .

الأذن تلتقط التشـابه الناتج من الموجات الترددية الصـادرة دون كلل عن وحـدات البحر السكندرى ، وهنا يكمن الجوهر الذى يضـع الشعر مباشرة فى منظوره الحقيقى البنائى والوظيفى •

يؤخـذ على الشعر أنه رتيب ، وهو مأخـذ متناقض ، لو كانت هناك رتابة ، فالشعر موحـد الصـوت بطبيعته ، وهى وحـدة قـد لا تسر الأذن ، وليس لهـذا أهمية كبيرة هنا ، لأن الصـوت فى القصـيدة يظل دالا من جزء الى جزء ، ووحـدة الايقاع تظـل دوال فى الأصـل على « وحـدة المدلول » لكن وحـدة المدلول هـذه لا وجود لهـا فى الشعر ، ومن هنا جـاء انقطاع التوازى بين الصـوت والمعنى ، ومن خلال هـذا الانقطاع يؤدى الشعر وظيفته الحقيقية •

واذا كانت هـذه بالفعل وظيفة الشعر ، فانه يمكن منها استنتاج نتائج هامة تتعلق بالالقـاء ، ولنسـجل مرة أخرى أن الشـعراء أهملوا تسجيل الطريقة التى يودون أن تلقى بهـا قصائدهم ، وربما اعتمدوا على ما تمليه طبيعة المقـال ذاته ، ولكنهم فى ذلك يخطئون ، لأن التجربة تثبت أن طريقة الالقـاء تتغير تغيرا كبيرا فى مجرى العصـور •

ويمكن أن نميز هنـا بصـفة عامة طريقتين للالقاء ، وربما كان من المستحسن أن نتحـدث هنا عن محورين للالقاء ، محور تعبيرى ، ومحور غير تعبيرى • فالالقاء التعبيرى هو الذى يشـكل الصـوت تبعا للمحتوى الذهنى والشـعورى للقصـيدة ، فتنوعات الصـوت تؤثر على السرعة والتركيز وخاصـة على العـلو ، فالتنغيم أى الخط البيانى الذى يحـدثه الصـوت ، يتنوع فى الحقيقة بطريقة ملحوظة تبعـا لمعنى المقال ، التنغيم اذن دال أى أنه يركز درجاته المختلفة لكى تزيد وضوح اختلاف المدلولات ، ومن هنـا فان الاستفهام يواجه الاخبار ليس فقط على مستوى بنـاء العبارة ولكن أيضـا على مستوى تنغيمها •

والالقاء فى القرن السابع عشر لم يكن تعبيريا ، كان كل الممثلين يلقون

البحر السكندرى بنغمة موحـدة ، يرتفع الصوت فى الشطر الأول وينخفض فى الشـطر الثانى • ومن هنا كان يتولد انطباع واضـح بالرتابة • لكن الرومانتيكيين فرضـوا الالقـاء التعبيرى ، وبدءا من هـذه اللحظة بدا تنغيم كل بيت يتغير تبعـا لمعنـاه ، ومن هنـا فان راشـيل Rachel يقـول لنا (١) : « لا تقف الا عند الفاصـلة ، أو النقطة وعليك أن تهتم كثيرا بمعنى الجملة وقليلا بنهايات التفاعيل فهـذا يصـنع من البيت خطا يسهل على الأذن أن تتقبله بدلا من أن تلحظ الشطر والقافية » •

وهـكذا كان يؤخـذ على تيوفيـل جوتييه Théophile Goutier أنه كان يضحى فى الالقاء بالمواصـفات العروضية •

فى عمق هـذه القضـية يمكن أن نلمح ازدواجية المتطلبات الشعرية التى تشـكل ما يمكن أن يسمى « تناقض الالقاء الشعرى » فمن حيث كون القصـيدة تحمل « رسـالة » فهى تؤدى وظيفتها التوصيلية مثلما يؤديها النثر عن طريق « التخالف » ، ومن حيث كونها شعرية ، فهى تعتمد على « التشابه » وعلى الملقى أن يختار ، فاذا كان النص دراميا أكثر منه شـعريا ، كما هو الشأن فى المسرح الكلاسيكى ، فانه يمكن التضـحية بالمواصـفات العروضية ولكن ليس تضحية كاملة ، وعلى الملقى فى هـذه الحالة أن يتناول العصـا من وسطها ، أن ينقل الاحساس بالشعر مـع تركيزه على المعنى ، لكن الأمر عندما يتصـل بقصيدة غنائية ، أى بقصيدة شعرية خالصـة ، فان العلاقة سـوف تنعكس وينبغى أن يكون الالقـاء غير تعبيرى ، وهو ما يميل اليه الالقـاء اليـوم • ان « الالقاء الطبيعى » يترك المكان اليوم « للالقاء المسطح » ويمكن الاستناد الى شـهادات الشعراء أنفسهم ، فهـذا ابولينير يسجل قصـيدته « قنطرة ميرابو » وعنها يقول اندرى سبير André Spire « كان لدى انطباع برتابة متشابهة لتلك التى نحسها من خـلال انشاد بعض أغـانى الطفولة » (٢) وحتى

(١) L. Barthou. Rachel. Alcar. p. 40.
(٢) Ouvrage Cité. p: 476.

مالارميه ، كما يقول فاليرى كان يلقى احـــدى قصائده « بصـــوت منخفض متعادل ، دون أقل مجهـــود ، وكأنه يكلم نفســـه » ويضيف فاليرى معلقا : اننى لا أتحمل المنشـــدين المحترفين غالبا ، أولئـــك الذين يحاولون أن يعطـــوا قيما تفسيرية » (١) تفسير قصيدة مالارميه هو بالتأكيد مستحيل ، ويمكن أن يقـــال نفس الشىء بالنسبة لكل قصـــيدة حـــديثة ، وفى هـــذه الحالة فان الالقـــاء المسطح هو المناسب ، وهناك دليـــل على هـــذا من طريقة « الكتابة » فالشعراء المحـــدثون عندما يلغون علامات الترقيم ، فانهم يلغون أيضـــا الرموز النغمية ، وعندما لا نجـــد علامة تعجب فى قول الشـــاعر :

يجىء الليـــــل تـــدق الســـاعة

فينبغى الاعتقاد بأن الشاعر لا يريد أن يضـــع هـــذه العلامة . وهـــكذا يبدو لون من التناقض الى حـــد ما هنا حين يكتشف أن الالقـــاء الشعرى الحقيقى غير تعبيرى ، وهو ينبغى أن يتجه الى الاطراد ، ومن خـــلال نفس الاتجاه ربما وجـــد فى بعض ألوان الالقـــاء ما يســـميه جرامـــون Grammont بالتساوى الزمنى أو تساوى الديمومة .

من خلال قياس ثلاثة أبيات من الشـــعر ، وجـــد جرامون (٢) انهـــا تستغرق المـــدد التالية : ٥٣ر٤ ، ٥٢ر٤ و ٧٩ر٤ ثانية ، أى أنها مـــدد متساوية تقريبا . تساو زمنى اذن من بيت الى بيت ومن وزن الى وزن ، فالأوزان الاثنا عشر لهـــذه الأبيات الثلاثة تستغرق كل منهـــا ثانية ، وقد عارض جـــورج لوت هـــذه النتيجة معارضـــة تامة ، فمقياسه الخاص وجـــد أن بيتا من الشعر يتنوع (من حيث الاستغراق الزمنى) بين ٧٥ر١ و ١٢ر٦ ثوانى ، لكن لوت اعترف أن المـــدة تتغير تبعـــا للمعنى ، وهـــو ما يعنى ان المنشـــدين الذين أجرى عليهم التجربة كانوا يطبقون طريقة

---

(١) Le Coup de des. Pleiade. p. 624.

(٢) Lezvers françouis.. p. 85.

الالقــاء التعبيرى ، فهم يبطئون أو يسرعون تبعــا لمــا يعبرون عنه من حزن أو اندفاع ، لكن ماذا يمكن أن يكون الأمر بالنسبة للالقــاء غــير التعبيرى ؟ ينبغى قياسه لكى نقرر ، وان كان يبدو أنه من المحتمل جــدا ، أن يميل الشعر الملقى بهــذه الطريقة الى الاقتراب من التساوى الزمنى •

ســوف يكون لدينا اذن الاطراد فى أعلى درجــاته ، يؤثر فى كل العناصر الصــوتية للشعر • وهــذا الالقاء المسطح ذو الوتر الواحــد ، الذى يكاد يكون رتيبا هو الذى يعطى للالقــاء « صــوت الحلم » صــوت « السحر الرشَقَى » يفد من بعيد ، ويظن أن مهمته ، ليس فقط أن يحمل معــلومة بســيطة ، أو أخبارا ذات فائدة نظــرية أو عملية ، لكن أن يحمل شيئا مختلفا جــذريا عن ذلك كله ، هو الشــعر •

* * *

من كل هــذه الملاحظات نستخلص نتيجة واحــدة • الشعر لا يختلف فقط عن النثر ، وانمــا يواجهه ، هو ليس فقط « اللانثر » وانما هــو المضــاد للنثر • المقــال النثرى يعبر عن التفكير « المنطقى » أى الذى ينتقل من فكرة الى فكرة ، وديكارت Descartes شبه التفكير بسلسلة ، وهو تشبيه صحيح ، مع تحفظ واحد ، هو أن حلقات السلسلة متماثلة بينما عناصر التفكير وعناصر الكلام المعبر عنه مختلفة فيما بينها ، فمقال يردد نفس الكلمات أو نفس الجمــل لن يكون مقــالا وانما سيكون خشخشة كلاميــة •

الشــعر ــ مثله فى ذلك مثل النثر ــ يشــكل مقالا ، أى يجمــع سلسلة من المصطلحات الصــوتية المتخالفة ، لكن على خط التخالف المعنوى يُبقى الشعر على سلسلة من الكلمات ذات التماثل الصــوتى ، وهو من خــلال هــذا يعــد شعرا •

ولنحاول أن نعبر عن هــذه الفكرة من خــلال رسم ، ولنرمز الى

كل عنصر من عناصر المقـــال بحرف أبجـــدى يمثل الدال ، وبنفس الحرف بين قوســـين ليمثل المدلول •

النثـــــــــــــر

صـــوت	أ	ب	ح	د	ه	و
معنـــى	(أ)	(ب)	(ح)	(د)	(ه)	(و)

الشـــــــــعر

صـــوت	ا	ا	ا	ا	اا	اا
معنـــى	(أ)	(ب)	(ح)	(د)	(ه)	(و)

وهـــذا الرسم ليس بالتأكيد دقيقا حيث ان الشعر يستخدم أصواتا كلامية مختلفة وربما كان الرسم التالى أكثر وفـــاء :

صـــوت	ا	ب	ح	ا	د	ب	ا
معنـــى	(أ)	(ب)	(ح)	د	ه	و	ح

وهـــذا الرسم يمثل اذا أردنا المحـــور الذى يحاول النظم أن يتحرك نحوه وهو تثبيت أكبر قـــدر من التجانس بين الدوال •

ولنقترب الآن بهـــذا الرســـم من ذلك الذى وضـــحنا به التجزئة الخاصـــة بالشـــعر ، فبين الرسمين ملمح مشترك ، فكلاهما يخرج على التوازى الصـــوتى المعنوى الذى تعتمد عليه الوظيفة اللغـــوية ، فالنظم يجمـــع الأجزاء التى يفرقها النثر ويوحـــد المصطلحات التى يميز النثر بينهـــا ، وتلك وســـيلة سلبية اذن تنزع الى اضـــعاف بناء « الرسالة » •

وهـــذه النقطة رئيسية ، فلنعد مرة أخرى الى تحاليلنا مع مخاطرة التكرار •

علمـاء اللغـة يسـمون الأصـوات « وحـدات مميزة » ، وهى تسمية ذات دلالة . فالمهم فى الصوت ليس طابعه الخاص ، أى جوهره ، ولكن المهم قـدرته على التميز من غيره من الأصـوات ، فالطابع ليس الا حاملا للفرق وقـد يحـدث حتى أن يكون جوهره الصوتى غير ملحوظ ، فهناك بالتأكيد درجات لنطـق الصـوت الفرنسى (A) ولكن علمـاء الأصـوات هم وحـدهم القادرون على التعرف عليها ، لكن الاستعمالات تخلط بينها من حيث ان هـذه الدرجات جميعا تشترك فى خاصـية واحدة ، وهى أنها جميعا تواجـه (E) أو (I) ... الخ وكما قال بوضـوح سوسير : « ان مصطلحات مثل (A) و (B) عاجزة تماما عن أن تصـل كمـا هى الى الوعـى ، ذلك الوعى الذى لا يلحظ دائمـا الا الفـرق بـين (A) و (B) » (١) .

اذن ماذا يفعل الشاعر ؟ انه من خلال القافية والترصـيع اللذين يشـكلان وسيلتين رئيسيتين فى الشعر التقليدى ينزع الى أن يحـد من الفروق فالصـوت يسـتخدم لا باعتباره « وحـدة مميزة » ولكن على العكس باعتباره ، اذا استطعنا أن نقول ذلك « وحدة مشوشة » ، ويبدو اذن أنه يهـدف الى « مضايقة » وظيفة الوسـيلة اللغوية ، كما لو أنه يريد أن يخلط ما ينبغى أن يكون مميزا .

ولننتقل الآن الى « النبر » ، والنبر فى اللغـة الفرنسـية ليس « عنصرا مميزا » أى أنه لا يوجـد فى الفرنسية ، كما هو الشـأن فى الانجليزية والأسبانية ، وحـدات صوتية متشابهة ، يختلف معناها فقط باختلاف موضـع النبر ، لكن النبر مع ذلك له فى الفرنسية قيمة دلالية ، فوظيفته التركيز أو لفت النظر . فالكلمة أو المقطع الذى يقـع عليه النبر

---

(1) Cours de linguistique général. p. 163.

يتميز بالنبر عن المجموعة التى ينتمى اليها • مـاذا يصنع البيت ؟ انه يوزع النبرات بطريقة مطردة ، فكل الأجزاء مركز عليها بالتسـاوى وفى نفس الوقت غير مركز عليهـا • فالأجزاء المختلفة تنزع الى أن تنصهر فى الشكل المطرد • وبنفس الطريقة فان الوقف وظيفته أن يقوى التجزىء الناتج من قواعد التركيب ومن المعنى ، لكن الشـعر يغير من مواضـع الوقفات بطريقة تجعـله يربط صـوتيا ، ما هو منفصل معنويا •

الوسائل الثلاثة اذن لهـا وظيفة واحـدة ، وهذه الوظيفة المتناقضة هى « المضـاد للوظيفة » انها كما قلنا من قبل « التشويش على توصـيل الرسالة » لكن لنتفق على معنى هـذه العبارة ، فهى ليست متعلقة بهـدم الرسالة ، وقـد رأينا ان ابولونير لا يتراجع أمام هـذه النتيجة ، ولن نتابعه فى هـذه النقطة • فرسالة غير مفهومة لم تعـد رسالة ، والمقال ان لم يكن قابلا للادراك فهو لم يعـد مقالا ، والشاعر يستخدم اللغـة لأنه يريد أن يوصـل ، أى أن يكون مفهوما ، لكنه يريد أن يكون مفهوما بطريقة معينة ، أنه يهـدف الى أن يوقظ عند المتلقى لونا خاصـا من الفهم مختلفـا عن الفهم الواضـح التحليلى الذى تثـيره الرسـالة النثرية العـادية •

ولنأخـذ مثلا يسمح لنـا بأن نلمس عمق معنى هـذه الوسيلة ، لنأخـذ الأبيات الأولى من قصـيدة قنطرة ميرابو :

تحت قنطرة ميرابو يجرى « السين »

وأهـــواؤنا

هـل ينبغى أن أذكر بهـا نفسى

المتعـة تأتى دائمـا بعـد الألم

Sous Le Pont Mirabeau Coul La Seine

Et nos amours

Faut-il qu'il m'en Souvienne

La joie venait toujours apres la peine

فهناك غموض تعانى منه الوظيفة النحوية لكلمة « أهواؤنا » هل هى فاعل ليجرى ؟ ان حرف العطف « الواو » يسوغ ذلك ، لكن تذكير الفعل « يجرى » برفضه * ، ولو أن جملة « وأهواؤنا » الصقت بالبيت الأول أو الثالث ، لكان يمكن أن يختفى الغموض ، وفاصلة فى نهاية البيت الأول أو الثانى كان يمكن أن تحسم الأمر ، لكن كتابة ابولونير لها على هذا النحو جعل المسألة لا تحل ، ومن هنا فانه لا يمكن أن يقال الا أن هذا النص غير قابل للادراك ، لكن هل هو غير مفهوم كلية ؟ بالطبع لا ، وهو اذا شئنا فى منتصف الطريق بين الفهم واللافهم ، وهذا بالضبط المستوى الذى يحاول الشعر أن يقع فيه .

ولنبق الآن هنا ، فتحليل هذا المستوى لا يتصل فى الواقع بعلم اللغة وانما بعلم النفس وتحليلنا يدور حول « الرسالة » والرسالة وحدها ، كيف يستقبل المتلقى هذه الرسالة الخاصة التى يتشكل منها الشعر ؟ سوف نلمس هذه المشكلة فى نهاية تحليلنا لكن مهمتنا الآن أن نحلل اللغة الشعرية على مستوى معنوى ، وسوف نرى أن الشعر فى هذا المستوى يستخدم وسائل لا يوجد من الناحية المادية على الاطلاق ما يربطها بالشعر ، ومع ذلك فان التحليل يظهر أنها تتطابق معه من الناحية البنائية والوظيفية وسوف يعطينا ذلك الدليل على أن الشعر على عكس ما يعتقد ليس خاصة « جسدية » للغة ، فالصوت فى الشعر (شأنه فى ذلك شأن النثر) هو « رمز » لكن معناه هنا صعب الادراك لأنه رمز سلبى ، فالشعر يصنع من رموز تؤدى وظيفتها بطريقة عكسية .

---

* فى النص الأصلى كانت المفارقة قادمة من أن الفعل يجرى جاء بصيغة الأفراد على حين أن كلمة « اهواء » جاءت بصيغة الجمع ، ولكن النص حين يترجم الى العربية لابد أن يكون الفعل فيه مفردا على أى حال مادام قد تقدم على فاعله ، ومن هنا فقد لجأنا الى أن تأتى المفارقة فى النص المترجم بين التذكير والتأنيث وهى مفارقة لا توجد فى النص الأصلى ، ولكنها تحقق المطلوب من مناقشة النص الشعرى الذى أورده المؤلف .

الشـــعر دائرى والنثر امتدادى ، وجانب التناقض بينهما يفرض نفســه على العين ، ومع ذلك فان عــلم الشــعر لم يضــع هذا التناقض على الاطــلاق فى الاعتبار ، لقــد جعل من حقيقة « الدوران » خاصــة منعزلة ، تضــاف من الخارج الى « الرســالة » اللغوية لكى تكسبها بعض القيم الموســيقية ، والواقع ان هــذا التناقض هو الذى يشــكل الشــعر ، فالشعر ليس كله « دورانا » ولو كان كذلك لم يكن من الممكن أن يحمل معنى ، ولأن له معنى فهو يظــل « امتداديا » والرسالة الشعرية هى فى وقت واحــد شعر ونثر ، فجزء من عناصرها المكونة يؤكد الدوران ، بينما يؤكد جزء آخر الامتداد الطبيعى للمقال ، والجزء الأخير يعمل فى اتجاه « التخالف » بينما يعمل الجزء الأول فى اتجاه « التجانس » •

وتاريخ النظم الفرنسى على مدى قرنين يظهر لنــا الارتفــاع التدريجى لظاهرة « التجانس » وهــذا فى الواقع يمكن أن يشير الى نزعة فى الشعر الفرنسى ، فهــذا التطور يمكن أن تثبت حــدوده سلفا ، فلو أن هــذا التطور كان فى اتجاه « التخالف » لفقدت الرسالة معناها ولمــا أصبح الشعر لغــة ونحن نعــلم أنه لغة بدرجة رئيسية ومن ثم فانه يمكن تثبيت الحــدود بالنقطة التى يبلغ فيهــا التشابه حــدا أعلى ولا يتعارض مع ضرورات المعنى •

وعلى هــذا النحو تطورت ظاهرة التشابه الصــوتى ، فقــد انتقلت من السجع الى القافية ، ومن القافية العادية الى القافية الغنيــة ، لكن القافية حتى الغنية لا تلعب الا على أقلية ضــئيلة من الأصــوات وثلاثة أو أربعة فى أحسن الحالات من متوسط ستة وعشرين أو سبعة وعشرين صــوتا فى البحر السكندرى ، وهى نسبة لا تزيد على ١٢٪ وفى الحالة القصــوى فى « سونية الأوز » حيث يعبر الصــوت (i) عن القافية والترصــيع فى وقت واحــد ، لا يمثــل الا حــوالى ١٠٪ من مجمل الأصــوات ، وفى الحقيقة ان تاريخ النظــم عرف « القواف المبهمة » Les rimes equivoques وأيضــا الشعر الذى تقوم قافيته على التجانس

الكامل كما أشرنا الى ذلك ، لكن هــذه الأنماط لم يقــدر لها النمو ، وذلك بالتحــديد لأنها تجاوزت الحــدود المسموح بهــا من خــلال ضرورات المعنى ، فاللبس هنــا لا يتم التخفف منــه الا على مستوى العين ، أما على مستوى الأذن ، فان شعرا كهذا يظــل غير قابل للفهم ، وهناك ظاهرة أخرى ذات دلالة فى هــذا الصــدد ، وهى أن الجناس فى العصر الحديث ظــل مسموحا به فى حالة ما اذا وقع بين كلمات ذات مقطــع واحــد مثل قول هيجــو :

Telle en plein jour parfois, sous un soleil feu

La Lune, astre des morts, blanche au fond l'un ciel bleu

فالقافية بين الكلمات ذات المقطع الواحــد ، يمكن أن تتغلب على الغموض بين الكلمات النهائية • وهكذا فان التجانس الصــوتى ــ كمــا ترى ــ يعرف كيف يتوقف عندما تهــدد القــدرة على الفهم بالاختفاء دون عــودة •

أما البحر والايقاع فانهما يلعبان على عناصر غير دالة فى الرسالة فالتجنيس الصــوتى اذن لا يؤثر على الرسالة ، ولكن يبقى مع ذلك اننا عندما نسمع قصــيدة واضــحة الايقاع ، مع ذلك اللــون من الالقــاء « التعزيمى » نحس أن الرسالة يضــعف بناؤها ، وأن الكلمات والجمــل تميــل الى أن تفقــد محتواها • لكى تذوب فى كل لا يتجزأ ، كما لو أن البيت والقصــيدة كلها لا تشــكل الا جمــلة واحــدة ، بل لا تشــكل الا كلمة واحــدة • يقول مالارميه « ان البيت الذى يتكون من مفردات متعــددة يشــكل كلمة كلية واحــدة فى النهاية » •

وتلك حقيقة يسهم فى دعمها التضمين حين ينزع من الصمت كل قيمة تركيبية وهو ينزع الى أن يذيب كل مقطع فى الذى يليه ومعــه لم يعــد المقــال جزئيات مرتبطة أيا كانت درجة الفصــل أو الربط ، وانما يصبح خيطــا متصــلا لا توجــد فيه اشارات البدء أو النهاية ، ومع ذلك فان

الوقفات ليست الا عاملا ثانويا فى بنــاء المقــال ، والدليل على ذلك أننا نستطيع أن نقرأ نصــا مكتوبا خاليا من علامات الترقيم ومن الفراغ بين الكلمات ، ولنلاحظ أيضــا اننا اذا كنا قــد قــدّرنا فى الطباعة أن من الضرورى الفصــل بين الكلمات ، فان الصوت على العكس من ذلك يصلها وصــلا تاما دون أن يتأثر الفهم بذلك ، فالانطباعات التى تتركها الكلمات على الأذن قوية الى الحــد الذى يسمح لنــا بالتعرف عليها من خــلال فواصــل الصــوت .

ونفس الشىء يقال بالنسبة للجمــل ، فالتلاحم التركيبى المعنــوى لعناصرها هو من الرسوخ بحيث يسمح بمقاومة الاذابة التى يحدثها الالقاء الشعرى .

وعلى الجملة اذن فان « النظم » لا يصــل الى هــدم الرسالة ، أنه يحترم العلائق الحيــة ، ويتدرب على احترامها ، الا فى بعض الحالات التى يتجاوز فيهــا الشاعر حــدود الوسائل كما فى قصــيدة مالارميــه Coup de des جــولة النرد .

فى هذه القصيدة ، لا يوجد بحر ولا قافية والايقاع لا يلعب الا دورا ضــئيلا ولا يبقى من وسائل النظم الا استخدام « المساحات البيضاء » وقــد ألح المؤلف ذاته على هــذه النقطة فى تعليقه على واحــد من أعماله فهو يقول : « المساحات البيضاء » فى الواقع تضطلع هنا بدور هــام ، فهى تضرب أولا قواعد النظم حتى تضرب الصــمت حولهــا ، بطريقة طبيعية ، لدرجة ان مقطعا غنائيا ، أو عــددا قليلا من التفاعيل ، تكتب فى الصــفحة ولا تشغل الا نحو ثلثهــا ، اننى لا أنتهك قواعــد النظــم ولكننى فقط أبعثرها .

هكذا تعــد « المساحات البيضــاء » كما يقول مالارميه ، عنصرا أساسيا فى قصــيدته ، ليس فى كميتها ولكن فى « مواقعها » من خــلال

هـذه « البعثرة » فى الواقع ، ينحل المقـال كليـة ، والتلاحم المعنوى بين الوحـدات ، الذى يتأكد عادة من خـلال التقارب الموضعى ، يفقـد هنـا بلا هوادة ، والجزئيات المختلفة لم تعـد تشـكل مقالا قابلا للفهم ، على الأقل بالنسبة للقارىء المتوسـط (١) • على حين أنه هو الذى توجه اليه القصـيدة ، ويمكن اذن أن نتساءل اذا كان مالارميه لم يتجاوز الحدود الممنوعة الى المنطقة التى ضـاعت فيها ، مع المعنى ، اللغـة أى ضـاع الشـعر • وأيا كانت الاجابة على هـذا السؤال تبقى المحاولة جـديرة بالقيـام بهـا ، لأنها تكشف القناع بالنسبة لنـا ، وتظهر فى ضـوء كامل عمق ميكنـة النظـم وهى اننا نواجـه بين « الرسـالة » و « الأداة » لكى تضطر الأداة ـ كما سنرى ـ الى أن تتحول •

يقـول مالارميه : « ان الشـعر يجبر نقص اللغـات » وهو تعبير عميق لكن ينبغى أن نحـدد أن الشـعر لا يتناول جزءا من نقص اللغـة الا اذا جسـده أولا •



(١) انظر محاولة اعادة بناء هـذه القصيدة التى قام بها جاردينى دافى •

G. Davies. vers une explication rationnelle du «coup de des» Paris 1953.

الباب الثالث

المستوى المعنوى : الإسناد

لو أنه كان يجب علينا أن نخترع الكلمات فى كل مرة نتكلم فيها لكانت « اللغة المتميزة » مستحيلة ، ولو كان الكلام معناه أن نحدد أنفسنا فى ترديد جمل قيلت من قبل لكانت « اللغة المميزة » لا فائدة لها ، فكل فرد يستخدم هذه اللغة ليعبر عن فكره الخاص فى لحظة ما . وهذا يتضمن حرية الكلام ، وكما يقول سوسير « خاصية الكلام هى حرية التأليف » وجاكوبسون يعيد تناول هذه العبارة مع توضيح الفروق الدقيقة . فحرية تأليف الكلمة بدءا من الأصوات محصورة ، وهى محدودة فى المواقف الهامشية التى تخلق فيها الكلمات ، وحرية تأليف العبارة بدءا من الكلمات تخضع لقيود أقل ، وفى النهاية فعند حرية تأليف المقال بدءا من العبارات ، ينتهى دور قيود قواعد التركيب وتبدأ حرية المتكلم فى النمو الجوهرى ، بدرجة لا يمكن معها تقدير عدد الأنماط الممكن تواجدها » [1] .

ومع هذا فانه يجب اضافة تعديل الى مبدأ الحرية هذا ، فكل انسان حر فى أن يقول ما يشاء لكن بشرط أن يكون مفهوما ممن يتوجه اليه بالكلام ، فاللغة توصيل ، واذا لم يكن المقال مفهوما فان التوصيل اذن لم يتم ، والبديهية الرئيسية فى قانون الكلام تقول « ان كل رسالة يجب أن تكون قابلة للفهم » وكل القواعد ليست الا طرائق لتطبيق هذه البديهية ، و « قابلة للفهم » تعنى محملة بمعان وأصوات قابلة لأن يصل المتلقى اليها ، ومن أجل هذا فانه لا يكفى احترام قانون اللغة فقط ،

---

(1) Essais. p. 479.

بل ينبغى أيضـــا أن يكون حل رموز الرســـالة ممكنا ، وهـــذا يدخل حرية الكلام فى دائرة مجموعة من القوانين سواء الوافـــدة من القواعد أو من طبيعة الكلام ، ولقـــد تحدثنا فى الفصـــل السابق عن واحـــد من هـــذه القوانين المتصـــلة بالدال وهو قانون التوازى بين الصـــوت والمعنى الذى يفرض على المتكلم أن يتلافى العبارات الملبســـة (المشتملة على كلمـــات متشـــابهة الصـــوت مختلفة المعنى) مثـــل * :

Cinq moines, Sains de corps et d'esprit, Ceints de leurs ceintures, Portaient dans leur seint le signe du Saint - Pére.

فهـــذه الجملة صحيحة من وجهة نظر اللغـــة ، لكن تعدد التشـــابه الصـــوتى ، يقلل فرص القابلية للفهم ويعارض بذلك البديهة الرئيســـية للمقـــال (١) ، وكما لاحظنا فان هـــذه الطريقة بالتحـــديد يتسم بها النظم ، الذى يشـــكل من هـــذه الناحية انتهاكا لقـــانون الكلام ، وبما أن النظم نفســـه مقفى ، فانه يمكن أن يقال أنه يشـــكل قانونا ينتهك القانون .

---

* المثال الذى أورده المؤلف هنا يدور حول العبارات الملبســـة الشديدة التشـــابه فى الصـــوت والمختلفة فى المعنى والتى يحسن تلافيها فى الشـــعر ، وترجمة المثـــال بالطبع لا تمثل خصائصه اللغـــوية . فهو يتحـــدث عن : « خمسة من الرهبان ، طاهرى الجســـد والروح ، يضـــعون حول خصورهم أحزمتهم ، ويحملون فى صـــدورهم بركة الأب » ، ولكنه يمكن لنـــا تصـــور الظاهرة من خلال ايراد شاهد من الشعر العربى مما اشار به البلاغيون العرب فى باب التجنيس ، حـــول التشابه الشديد فى الصـــوت والاختلاف فى المعنى ، مثـــل قول الأعشى :

لقد غدوت الى الحانوت يتبعنى   شاو مشل شلول شلشل شول

فكلمات الشطر الأخير شديدة التشابه فى صوتياتها ولكنها تحمل معانى متغايرة فالشاوى الذى يشـــوى ، والمشـــل المطرد ، والشـــلول الخفيف ، والشلشل والشـــول ، القليل الحجم ، ويقول الأمدى فى التعليق على هـــذا البيت « وهو عند أهل العـــلم من جنون الشـــعر » . (انظر على الجندى : فن الجناس ص ٣٣) .

(المترجـــم)

(١) طريقة الكتابة تقلل من اللبس السمعى ، ومعلوم ان هـــذه هى الحجة الرئيسية للذين يدافعون عن هـــذا اللون .

سوف ندخل الآن فى معالجة المستوى المعنوى ، وسوف نعالجه بالطريقة التى عالجنا بها الشكل أى من خلال علاقات المدلولات فيما بينها ، وهنا أيضا سوف نستخلص قواعد القانون التى تنتهكها اللغة الشعرية •

لكى نبنى جملة مجملة بالمعنى ، لا يكفى أن نستخرج كلمات من القاموس ونضعها الواحدة بعد الأخرى ، واحتمال أن يؤدى وضع كلمات متجاورة مستخرجة بالصدفة من القاموس الى تكوين جملة ، هو احتمال باطل من الناحية العملية كما أظهر ذلك شانون Channon (١٩٤٨) ومحاولة كتلك يمكن أن تعطينا العبارة التالية : « معركة خشنة تأثرية مهاجر فاسد زمنى ثرثار للأسف مفضوح ملاحى » (١) فكل عنصر من العناصر هنا له معنى لكن مجمل العناصر لا معنى له • فلكى تكون الكلمات جملة ، لابد أن تتفق مع لونين من القواعد ، الأول مقنن والثانى غير مقنن ومع ذلك فسوف نحاول أن نثبت وجوده •

ولنأخذ هذا المثال الذى قدمه ف بريسون F. Bresson (٢) :

« الأفيال تجرها الخيول »

أو مثال شوومسكى Chomsky (٣) •

أفكار باهتة خضراء تنام فى غضب

فهاتان العبارتان صحيحتان من الناحية النحوية ، فالقانون النحوى هو فى الواقع قانون شكلى خالص ، يوزع الكلمات فى مراتب وتصنيفات شكلية ، ويبيح أو يمنع اجتماع الكلمات انطلاقا فقط من تصنيفاتها ، وكل مقطع مطابق « للنماذج » التى يسمح بها النحاة هو اذن صحيح من

---

(١) Miller. Langage et Communication. 1956. p. 117.

(٢) La Signification. P.U.F. 1973.

(٣) Syntactic Structures. S'Gravenhage. 1957.

الناحية الشكلية ، كما هو الشـأن بالنسبة للمثالين اللذين أوردناهما ، لكن هل هما مع ذلك قابلان للفهم ؟

يرى جاكوبسون ان العبارة تكون ذات معنى اذا كان يمكن عرضها على معيار الحقيقة ، وفى رأيه ان العبارات « النحوية » ينطبق عليهـا ذلك ، فمثال شومسكى ذو معنى ، لأننا نستطيع أن نتساءل اذا ما كان صحيحا أو غير صحيح وجـود أفكار باهتة خضراء تنام فى غضب وأن تكون الاجابة (لا •• هـذا غير صـحيح) • وبنفس الطريقة يمكن أن نجيب بالنفى عن السؤال « هل الأفيال تجرها الخيـول » • ومـع ذلك فانه يبدو أن المنطق لا يوافق على ذلك ، أو على الأقل ذلك ما يراه أحـد المناطقة الذى يبدو أنه أعطى اجابة محـددة على هـذه النقطة اللغوية •

« بعض الوظائف المعينـة مثل « يبيض » هل يمكن أن نسندها الى كرسى أو زلزال أو عـدد أو نقطـة زمنية أو مكانية ؟ بالطبع يمكن أن نفعل هـذا معتبرين بكل بساطة أنه اسناد خاطىء وأن المقولة الناتجة عنه كذلك • ومع ذلك فان من الواضـح ان الاسناد لن يرتكب نفس اللون من الخطـأ حين نقول « كلبتى تبيض » فأن تبيض أو لا تبيض (تلد مثلا) امكانية لا يمكن فى الواقع أن يكون لهـا معنى الا بالنسبة للكائنات القابلة « للأمومة » وبالنسبة للأشياء الأخرى فان من الطبيعى دون شـك أن نعتبر السؤال غير ذى معنى ، وهكذا فقولنا « رقم ثلاثة يبيض » وقولنا « رقم ثلاثة لا يبيض » يحملان بالضـبط نفس القـدر من قيمة الحقيقة أى انهما لا يحملان أى قـدر منها ، لا يزيد الصـحيح منهما عن المخطىء ، مع أنه فى الجمـل ذات الاسناد الحقيقى يمكن التعرف بالدقـة على قيمة جانب الحقيقة من خـلال النفى ، واذا كنا نحـكم على هـذه المقولات المضـحكة بأنها خالية من المعنى فانه ينبغى — لئلا تفقـد الأداة المنطقية قيمتها — ألا يكون لهـا امكانية بنائه ، وينبغى حين استخدامها أن نبين فى أى عالم من « عوالم المقـال » نحـدد أنفسنا ، عالم الحيوانات ، عالم الأعـداد ، عالم الكواكب ••• الخ • أو بعبارة أخرى أن نستقى لكل

متغير يضـاف الى وظيفة ثابتة ، تحـولا فى المعنى أوسـع من مجرى الحقيقة ، لكنه أضـيق من الكل غير المحـدد للذوات والأنواع » (١) •

واذن فعبارات مثل « الأفيال تجرها الخيول » أو « أفكار باهتـة خضراء تنام فى غضب » ليست ببساطة عبارات غير صحيحة ، وانما هى غير معقولة وهى صحيحة من حيث التركيب كما قال ف • بريسون ، وغير صـحيحة من حيث المعنى • والفرق بين عبارة غير صحيحة وعبارة غـير معقولة هو فرق معنوى لكن يظـل مع ذلك شـكليا فالعلاقة بين المدلولات ليست نفس الشيء فى كلتا الحالتين ، فالجملة غير الصـحيحة يمكن أن تتحول الى جمـلة صحيحة لأن المسند فيها واحـد من اسنادات يمكن أن يقبلها المسند اليه أما الجمـلة غير المعقولة فهى لا يمكن أن تكـون جمـلة صحيحة لعكس السبب السابق ، وسوف نسـمى الحالة الأولى حالة الاسناد الملائم والثانية حالة الاسناد غير الملائم •

من نفس الموقف سوف نخلص بقانون عـام يتعلق بتأليف الكلمات فى العبارة • هذا القانون يقضى بأنه فى كل عبارة اسنادية ينبغى أن يكون المسند ملائمـا للمسند اليه ، والاسـناد فى الحقيقة ليس الا واحـدا من الوظائف النحوية التى يمكن أن تشغلها وحـدة كلامية ، ولسوف ندرس وظائف أخرى وسنرى فيها التمييز بين وحـدة ملائمة لوظيفتها وأخرى غير ملائمة لهـا • ويمكن اذن أن نعطى لهذه القاعدة صـيغة أعم ، بما أن كل العبارات مكونة من وحـدات معجمية مخصصة بوظيفة نحوية معينة ، فان القاعدة التى معنا تقضى بأن تكون كل وحـدة فى العبارة قادرة — من الناحية المعنوية — على أداء وظيفتها النحوية ، وهـذه القاعدة ليست الا الصـيغة المعبرة ، على مستوى المعنى — عن بديهة « القابلية للفهم » (التى أشرنا اليهـا) ومن خـلال انتهاك الكلام لهـذه القاعدة ، سوف نحاول على هـذا المستوى أيضا أن نبين خصائص اللغـة الشعرية •

---

(١) R. Blanché. Intraduction à la Logique Contemprain. Paris. 1957.

يمكننا أن نتساءل ما اذا كانت قاعدة ما هى حقيقة ذات طبيعة لغوية أو أنهـا تعـود الى قيم منطقية تظل فوق اللغـة ، وفى الواقع فان المنطق واللغـة شـديدا الارتباط ، ونحن نعـلم ان القدماء كانوا يعبرون عنها بكلمة واحـدة ، ومع ذلك فانه يمكن أن يعطى لهذه القاعدة صـيغة لغوية خالصـة ، ويكفى لتحقيق ذلك أن نقـدر — تبعا لاقتراح شومسكى — وجـود « درجات نحوية » وما نسميه نحوا فى الواقع ، يعكس اجتماع الكلمات فيما بينها ، تبعـا لأشـد قيمها عمومية ، نقـدر أن فعلا يمكن أن يكون مسندا لاسم دون أن نحـدد أى فعل أو أى اسم ، لكن يكفى أن نخصص هـذه الأجناس العامة ، بتصـنيفات أضـيق منها لكى نغطى أنماط المجاوزات المعنوية ، وكما قال س . سابورتا Saporta تعليقا على شومسكى ان صـيغة مثل « الأشجار تهمس » ليست من الناحية النحوية الا طبقة عامة لأنها خاضـعة للصـيغة العامة « جملة من اسم + فعل » لكن فقط عندما نقسم الاسم الى أسماء ذوات وأسماء جوامد ونقسـم الفعل الى طبقات ونحـدد قيودا على ارتباط أسماء ما بأفعال ما ، نكتشف ان تلك الصـيغة تخترق بعض هـذه القيود ، وهـكذا فان صيغة تنتهك قاعدة عامة يمكن أن تكون أقل « نحـوية » من صـيغة تنتهك قاعـدة خاصـة ، وكل مقال اذن يمكن أن يوصـف من وجهة نظر نحوية (١) .

ولكيلا نقع فى الغموض ، فاننا لن نستخدم مصطلح « نحـوى » وانما سنستخدم مصطلح « ملاءمة معنوية » أو اختصارا « ملاءمة » لنميز به الجمـلة الصحيحة من حيث المعنى ، لكن تحليلنا سيتم من خلال المنظور المستخلص من العبارة الأخيرة فى النص الذى اقتبسناه .

سوف نحاول وصـف المقال الشعرى على أنه مقال ذو سمات نحوية أخص من سمات المقال النثرى تبعـا لضـيق دائرة الدرجة النحـوية

---

(١) The applications of linguistics to the Study of Poetic Language. 1960. p. 92.

التى يقدمها التلاؤم المعنوى وسوف يكون علينا بعـد ذلك أن نضـع فى الاعتبار الدرجـة الأعم ، أى النحو بالمعنى الكلاسيكى للكلمة .

حقيقة يرتبط النحو بعلائم شـكلية ، وهـذه العلائم تختفى شيئا فشيئا كلما نزلت درجات السلم التصـنيفى ، فليست هناك أى علامة تفرق فى الفرنسية بين أسماء الذوات وأسماء الجوامد وهما طبقتان يعتمد على الخلط بينهما نسبة كبيرة من العبارات الشعرية . وغياب هذه العلائم اذا كان ينزع عن بعض الصـيغ دقتها الشكلية فى بعض السياقات الخاصة فانه لا يجعـل التعرف عليها مع ذلك مستحيلا .

وتبعـا للنظرية التى تعرف « بالسياقية » أو « الوظيفية » للمعنى والتى تشيع عند علماء اللغـة الانجلو ـ سكسون ، فان معنى الكلمة هو مجمل السياقات التى يمكن أن تنتمى اليها ، والمعنى هنا يلحق بالتركيب والمدلول ليس الا مجموع التنسيقات المسموح بهـا لكلمة مـا ، والعلاقة السيمانتيكية (دال ـ مرجـع) تمتص اذن داخـل العـلاقة التركيبية (دال ـ دال) : اليس القاموس الا قائمة لعـلاقات بين دال ودال وهو فى نهـاية الأمر فهرس لعبارات يمكن تشكيلها انطلاقا من كلمات محددة ؟ بل ان بعض القواميس مثل Le Littré تواجـه التعريف نحو عبارات اصطلاحية نموذجية تدخل الكلمة فيها كواحـد من عناصرها ، وفهم معنى الكلمة معناه معرفة أى عبارة يمكن أن تبنى انطلاقا منها ، وهـذا حقيقى على الأقل فى مستوى العبارات البسيطة مثل التركيب المزدوج اسم ـ فعل ، اسم ـ صـفة ... الخ وفهم كلمة « القط » معناه أننـا نستطيع أن نقول القط يمـوء ، القط ينام » ولا نقول « القط ينبح ، القط يطير » أو معناه أن كلمة « قط أسود » مباحة وقط متسـاوى الزاويتين غير مباحة .

لنـا الحق اذن أن نفترض وجـود فهرس بعبارات بسيطة ممكنة تشـكل قائمة حقيقية بالمتلائمات صالحة على الأقل فى اطار ثقافة معينة ،

واذا صح وجود قانون ضمنى للكلام كهذا ، فانه يمدنا بمعيار موضوعى لاكتشاف انتهاكات الشعر وفى غياب هذه القائمة فاننا نستطيع الاعتماد على حسنا اللغوى الخاص ، واذا كان فهم لغة ما معناه معرفة مجمل امكانيات التناسق المسموح به بين كلماتها فانه ينبغى افتراض أن هذا القانون موضوع فى ذاكرة كل متكلم ومستخدم للغة ، وأن نتحدث فى الواقع ، ليس معناه أن نبنى عبارة وانما أن نختار من بين نماذج العبارات التى تقدمها الذاكرة ما يبدو لنا أنه يناسب الموقف ، وتبعا لهذا التناسب مع الموقف تدخل قيم الحقيقة ، فتعبير زائف هو كذلك لانه لا يطابق الموقف ، وهو يظل كذلك الا فى الحالات الاستثنائية (كالعاطفة والسكر •• الخ) وعبارة « ممكنة » هى كذلك لانها تتفق مع قائمة المتلائمات وبما أن تلك مقبولة من كل أفراد الجماعة ، فاننا سنطلب اذن من شعورنا اللغوى الخاص أن يقول لنا ما هو صحيح داخل القصيدة وما غير صحيح • وكان يمكن بلا شك لكى نكون أدق أن نلجأ الى « محكمين » لكن غزارة المسائل موضع الملاحظة جعلت ذلك المنهج صعبا • نحن اكتفينا اذن بأن نصفى بطريقة مطردة كل الحالات المشكوك فيها ، والا نبقى فى قائمتنا الا ما كان عدم الملاءمة فيه واضحا ، مثل :

الذكريات أبواق الصيد (ابولينيز)

السماء ماتت (مالارميه)

فكل منهما يقدم « عدم ملاءمة » اسنادية ذات خصائص ، فلكى تكون الجملة « س مات » ذات معنى ، ينبغى أن يكون « س » داخلا فى دائرة معنى المسند اليه ، أى أن يكون منتميا الى طائفة الأحياء ، وليست هذه حالة « السماء » •

وبنفس الطريقة فان الأدوات الموسيقية وحدها هى التى تستطيع أن تمدنا بمسند اليه تكون « أبواق الصيد » مسندا ملائما له ، وليست

هـذه حالة الذكريات ٠ واذن فنحن لدينا انتهاكان للقانون أو مجاوزتان ، وليس هـذان كما سيظهر لنـا الاحصاء ، الا مثالين على ظاهرة عـامة تشـيع داخل لغـة الشـعر ٠٠٠

* * *

ومع ذلك فقبل أن نشرع فى تحقيق ذلك ، علينا أن نقف عند اعتراض قـد تقودنا مناقشته الى بعيد ، وهو الاعتراض الذى يطرح مشـكلة الاستعارة وهى فى الواقع تشـكل الخاصـية الرئيسية للغة الشعرية على الأقـل فى رأى ت ٠ س اليوت T. S. Eliot عندما عرف « الكوميديا الالهية » بأنهـا « استعارة ضخمة » وكلوديل عندما قابل بين الشـعر والنثر بأن الأول منهما « منطق الاستعارة » والثانى « منطق القياس » وكما عرف باحث فى كتاب خصص لهذه القضية الشعر بأنه « اسـتعارة مُعَمَّقَة" (رأسيا) مُعَمَّمَة" (أفقيـا) (١) ولسوف نحتفظ بهـذا التعريف الذى نعتقد بأنه دقيق ، لكن بشرط أن ترد الاستعارة الى طبيعتها الحقيقية وأن توضـع فى مكانها ٠

ان من الواضـح أن العبارات التى أوردناها من قبل لا توجد فيها مجاوزة الا اذا أخـذنا الكلمات بمعناها الحرفى ، وعلى العكس فانه يكفى لتقليل المجاوزة أن نغير معنى احـدى هـذه الكلمات ٠

ولنأخـذ مثلا بسيطا فالعبارة التى تقول « الانسان ذئب للانسان » الخبر فيهـا ليس مجاوزة الا عنـدما نأخـذ كلمة الذئب على انهـا « الحيوان » ، لكن هـذا ليس الا معناها الأول الذى يرسـل الى المعنى الثانى « الانسان ذئب للانسان » أى « الانسان قاس » وهـذا يرد العبارة الى عـدم المجاوزة وما يطلق عليه « تغيير المعنى » فى الصـورة

---

(١) H. Adank. Essais sur les Fondement Linguistique et Psychologiques de La métaphore affective. Genéve. 1939.

يمكن أن يرمز اليه بالتخطيط التالى وسوف نرمز الى الدال بالرمز س ، والى المدلول بالرمز ص •

س ——————— ص ١ ——————— ص ٢

وتغير المعنى ليس بالتأكيد عفويا فهنالك بين « ص ١ » و « ص ٢ » علاقة متنوعة يتولد عن أنماطها المختلفة ، ألوان المجاز المتعددة ، فيمكن أن تكون استعارة اذا كانت العلاقة هي المشابهة ، أو كناية اذا كانت المجاوزة • أو مجازا مرسلا اذا كانت علاقة الجزء بالكل ••• الخ • ومع ذلك فان الاستخدام الشائع يطلق كلمة الاستعارة على تغيير المعنى بصفة عامة ، وهو الاستعمال الذى سوف نتابعه هنا (١) •

ولنطرح الآن سؤالا ساذجا : لماذا نقول ان هناك تغييرا فى المعنى ؟ لماذا لا نلتزم بقانون اللغة الذى أعطى لدال ما مدلولا معينا ؟ لماذا نلجأ الى قانون ثان لكى يطرح مدلولا جديدا ؟

الاجابة على هذا السؤال بديهية ، لأن الكلمة المستعملة فى عبارة المجاز فى معناها الأول غير ملائمة ، لكن المعنى الثانى يجعلها ملائمة والاستعارة تأتى لكى تقلل من سعة المجاوزة الناتجة عن « عدم الملاءمة » والعمليتان متكاملتان لأنهما بالتحديد لا تتمان على نفس المستوى اللغوى فعدم الملاءمة انتهاك لقانون « الكلام » وهو اذن مصنف فى المستوى التركيبى ، والاستعارة انتهاك لقانون « اللغة » وهى اذن مصنفة فى المستوى التصورى • وهناك لون من الهيمنة يفرضه الكلام على اللغة ، فاللغة تقبل التحول لكى تعطى معنى للكلام ، ومن هنا فان العملية تتم على مرحلتين :

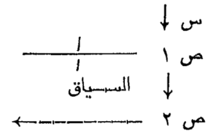
---

(١) هناك استعارة الاستعمال و « استعارة الابداع » وسوف تقتصر دراستنا على الثانية حيث الأولى من خلال طبيعتها ليست جزءا من المجاوزة الشعرية .

١ ــ تحولية : من خلال فرض المجاوزة وهى مرحلة « عدم الملاءمة » .

٢ ــ تكميلية : من خــلال تقليل المجاوزة ، وهى مرحلة « الاستعارة » .

ويمكن الرمز الى ذلك بالرسم التالى الذى يشير فيه الســهم الى « الملائمة » والخط المتقاطع الى عــدم الملائمة .



عندنا اذن مرحلتان مختلفتان ، أولاهما تركيبية والثانية تصـورية والثانية وحــدها هى التى تستحق اسم الاستعارة ، ويمكن أن يلحظ فى نفس الوقت انه اذا كانت الاستعارة « صــورة » فانهــا لا تنتمى الى نفس النمط الذى تنتمى له صــور أخرى مثل الايجــاز أو التفقية أو القلب ، فهــذه الصــور فى الواقع ذات مجازات تركيبية ، لكن الاستعارة على العكس من ذلك مجاز تصــورى ، وهى ليست فقط منتمية الى نفس التصنيف اللغوى ولكنها مكملة لكل الصــور الأخرى ، وكل الصــور كمــا سنرى هدفها التهيئة للســياق الاستعمارى ، واستراتيجية الشعر لهــا نهاية واحــدة هى تغيير المعنى .

والشاعر يلجــأ الى (الرسالة) الموصــلة لكى يغير اللغــة ، واذا كان الدوران ضروريا فذلك لأن الطريق المباشر الذى يصــل بين « س » و « ص » مغلق ولابد بينهما من « ص ١ » الذى لابد من تنحيته فى مرحلة أولى ، ليأخــذ مكانه « ص ٢ » واذا كانت القصــيدة تنتهك قــانون الكلام فانها تفعل ذلك لكى تأتى فتعيد ترتيب القانون من خــلال تحولها هى ، وهنا يكمن هــدف كل شــعر : احــداث تحولات فى اللغة ، وهى فى نفس الوقت ــ كما سنرى ــ تحولات فى التفكير .

ان العملية الاستعارية تقتضى أن يوجـد بين المدلولين فرق لكنـه ليس فرقا متعلقا بالمحتوى ، فلو أن الفرق بين « ص١ » و « ص٢ » ليس الا فرق احالة لما كانت « الدورة » الاستعارية ضرورية ، لكنه يوجـد فى الواقع — كما سنرى — بين المدلولين فرق فى « الطبيعة » وليست كل استعارة بشعرية وهى لا تكون كذلك الا اذا كان المدلول الثانى ينتسب الى مجال معنوى معين ، سوف نحـدد طبيعته فى الفصـل الأخـير من هـذه الدراسـة ٠

لنكتف هنـا بملاحظة المكانة التى تحتلها الاستعارة فى صـدارة « الصـورة » فهى المرحـلة الثانية لكل صـورة ، وهى الخطوة الثانية من عملية ميكانيكية موحـدة فى كل الصـور بل كان من الأفضل التحدث عن مسار عـام « للصـورة » يتألف من دورين ، دوره لأول متغير بينما الثانى ثابت دائما (وهو الاستعارة) وهكذا فان تنوع الصور ليس كما تعتقد البلاغة القديمة ، كامن فى كونها تقفية ، وقلبا ، واستعارة ٠٠٠ الخ ، ولكن فى كونها : تقفية — استعارة ، وقلبا — استعارة ٠٠٠ الخ ٠

فالبلاغة لم تعرف التمييز بين المستوى التركيبى والمستوى التصورى ، ولم تر الا أن المستويين يتكاملان دون أن يتقابلا ، وهـذا الخطأ مسئول الى حـد كبير عن المأزق الذى حوصرت فيه الدراسات الشعرية ٠

المجاوزة على المستوى المعنوى لا تختلط اذن بالاستعارة ففى هـذا المستوى توجـد مجاوزة تعبيرية موازية للمجاوزة الصـوتية فى القافية ، وللمجاوزة النحوية فى « القلب » وينبغى أن يعطى اسم لهـذه المجاوزة ، وقـد سميناها نحن « عـدم الملاءمة » ومع هـذا فلكى نفرق بين أنواع المجاوزات المعنوية حسب الوظائف فسوف نحتفظ بهذا الاسـم للمجاوزة الاسنادية (أو الاخبارية) ولنطلق على الأنواع الأخرى المدروسة هنا : الاطناب وعـدم المطابقة ٠

واذا كان المستويان قد خلط بينهما فذلك لأن « عدم الملاءمة » يشكل مجاوزة شديدة الوضوح لدرجة ان محاولة تقريبها تقفز أمام العين. وعلى العكس من ذلك فان الصور الأخرى مثل التقفية والقلب هى مجاوزة ضعيفة نسبيا ومن ثم فان محاولة تقريبها تبدو مقنعة ، والبلاغة قد أطلقت مصطلح « الصورة » على حالة تبدو فيها المجاوزة تعبيرية ، وعلى أخرى تبدو فيها المجاوزة « تصورية » ووضعت بذلك فى مستوى واحد لحظتين مختلفتين ومتكاملتين لصورة واحدة .

ومع ذلك فانه فيما يتصل بالجملة الاسنادية (أو الاخبارية) فان القاعدة الوظيفية للملاءمة تقابلها مشكلة . كيف يمكن فى الواقع أن تتمشى هذه القاعدة مع الامكانية المتاحة للغة لكى تعبر عن حقائق جديدة ، عن اكتشافات العلم مثلا التى تعزو فيها سندا جديدا أو خبرا الى موضوع ما ؟ وكيف سيتم التعبير فى الأدب الخيالى : القصصى الأسطورى والخيال العلمى والمستقبلى الخ الذى يواجه نفس الحالة ؟ اذا كانت « الأشجار تهمس » مجاوزة لغوية تدخل فى التفسير الاستعارى ، فكيف نفرق بينها وبين « الأشجار تتكلم » فى القصص الأسطورى والتى تلزم تفسيرا حرفيا وتبعد التفسير الاستعارى ؟

ان السؤال صعب ولا يمكن تقديم اجابة مرضية عنه الا فى اطار نظرية للرموز لم تتوافر بعد ، وينبغى لها أن تنطلق من مجموعة الرموز التى يتشكل بدءا منها الكلام فى جنس ما علمى أو روائى ... الخ وانطلاقا من قياس « التردد » يسجل « المعدل » الذى يقبله هذا الجنس ، وفى غياب هذه النظرية فان القانون الذى يعول عليه هو قانون « الاستعمال » لنرى ما اذا كانت العبارة لا تتمشى مع هذا القانون ، أو عدلت من خلال تغيير المعنى ، أو طرحت خارج اللغة كعبارة غير معقولة ، على أن نميز المقولات التجديدية الذى تخرج بطبيعتها على هذا القانون .

ولنقل هنا فقط ان مهمة كتلك ينبغى أن تهتم بالتوافق مع الاشارات الخاصــة التى من خلالها يتم اخطار المتلقى بأن عــدم الملاءمة انما يحسب بالقياس الى الأشياء وليس بالقياس الى الكلمات فان نقول « كان يا ما كان » فى مفتتح حــكاية أسطورية ، فتلك اشــارة خاصــة لهذا النوع من الحــكايات ، وهى فى الوقت ذاته اخطار للقارىء بأن المتقابلات العادية قــد تم تعليقها ، وأنه نتيجــة لذلك فان عــدم الملاءمة الظاهرى ليس متعلقا بالكلمات • فالشجرة التى تتكلم والحصــان الذى يطير تؤخذ هنا بالمعنى الحرفى ، والسياق اللغوى للاجراء الاستعارى يكبح هنــا ، ومن هنا فانه من وجهة النظر الأدبية لا يعــد القصص الأســطورى فى ذاته جنسا شعريا بل نثريا ، وهــذا لا يعنى بالطبع أنه ليس « شاعريا » لكن الشاعرية كواقع جمالى صــادرة هنــا عن الأشــياء لا عن الكلمــات و « الاسطورية » اذن هنــا درجة من درجات الوجــود لا من درجــات اللغــة وهى تتعلق بالمحتوى وليس بالشــكل ، وبالطبع فانه يمكن التعبير عن حــدث أســطورى فى لغــة شــعرية ويتم بذلك تجميع مصــدرين مختلفين فى عمل جمالى واحــد •

لكن العلاقة ليست حتمية كما تشهد بذلك الأعمال الكبيرة فى الشعر الغنائى الفرنسى والتى لا يرجع الفضــل فى نجاحها — الا نادرا — الى انتمائها الى عوالم أسطورية غربية • ان القصــيدة ليست هنا تعبيرا وفيا عن عــالم غير عــادى ولكنها تعبير غير عادى عن عالم عادى • ان القصيدة هى « كيمياء الكلمة » التى تحــدث عنها رامبو والتى من خلالها تلتحم فى العبارة كلمات تعــد متنافرة فى قانون الاستعمال العادى للغــة •

تبقى بداهة المقولات التجديدية بالمعنى الكامل للكلمة ، وهى تلك التى تعبر عن اكتشافات علمية حقيقية ، والتى تكتسب فيها الأشياء صفات اسنادية جــديدة مثل اكتشاف (نبات يأكل الحشرات مثلا) وهنا توجــد مشــكلة صــعبة يمكن أن تذهب بنا مناقشتها المتعمقة الى بعيد • ولنقل أنه فى معظم الحالات تأتى هــذه المقولات مقترنة بما يدل فى الســياق

على انها شىء جـديد مثل أن تتصدر بعبارة : « أثبتت التجربة أن ••• » أو « فلان اكتشف أن ••• » ومثل هـذه العبارات تعلن أن هناك تعديلا فى القانون اللغوى ، وهى عبارات تنتمى الى ظاهرة « التقعيد » ولا نلتقى بهـا فى الشعر ، فالشاعر لا يقول : « لقـد اكتشفنا أن هناك أسـماكا تغنى » ولكنه يقول كمـا قال رامبـو :

كنت أود أن أُرِىَ الأطفال هـذه البلطيات

والموجة الزرقاء ، وسمكا من ذهب ، وسمكا يغنى

ان عـدم الملاءمة التى تصـاحب التحول فى العبارة يلحظ على التو ، وهو يطلق عقـال « دورة ميكانيكية » للتحويل اللغوى • وهـذه الدورة ، كما سنحاول أن نبين فى الخاتمة ، تدفع بقيم معنوية تنتمى الى نظام آخر هو الذى يبنى المعنى الشعرى •

* * *

فى وجـود قاعدة الملاءمة المعنوية فانه ينبغى أن نواجه بها اللغـة الشعرية وسـوف نتبع فى تحقيق ذلك ، كما أتبعنا من قبـل ، الطريق الاحصـائى ، وسوف تكرن خطواتنا هى نفس الخطوات التى أتبعناها من قبل • مقارنة المجموعات الثلاثة للمؤلفين (الكلاسيكية ، الرومانتيكية ، الرمزية) بواقع مائة وحدة لكل مؤلف ، وليس من الممكن أن نعطى مجموع أنماط العلاقات التركيبية ، ولكننا مع ذلك وفى سبيل أن توسع الى الحـد الأقصى حقل التحليل ، فسوف نتناول الوظائف الرئيسية الثلاثة : الاسناد والتعريف والربط ، وهـذا الفصـل سوف يخصص لأهمها وهو الاسناد ، والاسناد يتحقق فى لغتنـا فى شكلين رئيسيين : اسمى (مبتدأ وخبر) أو فعلى (فاعل ــ فعـل) * ، ولكن لتسهيل التحليل سوف ندرسـها

---

* حرصنا هنا على ايراد الترتيب الذى ورد فى النص ، وواضح أن ترتيب العربية فى هـذا النوع الأخير سوف يكون معكوسا (فعل ــ فاعل) • (المترجـم)

تحت شكل الصفة ، فالصفة كما سنرى فى الفصل التالى تقوم بدور رئيسى ، لكنها لا تستطيع أن تقوم بهذا الدور الا اذا ظهرت كخاصية للاسم الذى تتطابق معه ، ويمكن اذن دراسته من خلال الصفة ، « فالثوب الأحمر » يمكن بسهولة أن يتحول الى جملة خبرية من خلال تغيير بسيط « الثوب أحمر » فالملاءمة واحدة فى الحالتين ، وفى المقابل ، فهناك عدم ملاءمة فى « الوحدة الزرقاء » أو « الوحدة زرقاء » (مالارميه) .

واختيار دراسة الصفة هنا يعلل بشيئين ، فالصفة تشيع فى كل القصائد مما يسهل الى درجة كبيرة العملية الاحصائية ، ومن ناحية أخرى ، فانها ذات تأثير لا نظير له فى اللغة ، ويكفى للتدليل على ذلك أن نحاول الغاءها من بعض التراكيب ، قارن مثلا :

الريح المتشنجة فى الصباح (فرلين)

مع الريح فى الصباح

أو لقد صعد السلم الوعر (هيجو)

مع لقد صعد السلم

والدراسة النحوية للصفة سوف يعاد تناولها فى الفصل التالى ، ولكن نسجل هنا أن وظيفة الصفة ذات طابع نحوى ملحوظ وهو الطابع الذى يجعلها تشكل خبرا للاسم ويبقى أن يتم التوافق بين هذا الطابع وبين الدلالة المعجمية ، فاذا لم يتم فسوف نعد ذلك « عدم ملاءمة » .

ولنسجل أن التقابل بين (ملائمة — عدم ملائمة) يبقى على مستوى الشكل ونحن لن نحلل معنى التركيب ولكنا ستساءل فقط عما اذا كان يحتوى أولا على شكل مقبول لغويا . فلن نبحث عما كان يريده فرلين « بالريح المتشنجة » ولا هيجو « بالسلم الوعر » ونستطيع الآن أن نعبر الى الاحصاء .

* * *

.. يقدم لنا الجدول الأول نتيجة مقارنة النثر بالشعر فى خلال فترة زمنية واحدة (القرن التاسع عشر) •

جدول رقم (٣)

الصفة غير الملائمة (أ)

النوع	المؤلف	العدد	المجموع	المتوسط
	برتلو	صفر		
نثر علمى	كلودبرنار	صفر	صفر	صفر ٪
	باستير	صفر		
	هيجو	٦		
نثر روائى	بلزاك	٨	٢٤	٨ ٪
	موباسان	١٠		
	لامارتين	٢٣		
شعر	هيجو	١٩	٧١	٢٣ر٦ ٪
	فينى	٢٩		

فى اللغة العلمية كان نصيب « عدم الملاءمة » كما رأينا لا وجود له ، كان العلماء فى بعض الأحيان يستخدمون بعض الاستعارات الشائعة ، ولكنهم لم يخلقوا استعارة واحدة ، ودون شك فما دامت اللغة العلمية تعد مرجعا معياريا فان عدم الملاءمة لا يمكن أن يكون تردده الا ضعيفا ، لكنه لم يكن من المؤكد مسبقا ان هذا التردد لا وجود له ، فالمعدل فى الغالب هو قطب يمكن أن يقترب الواقع منه دون أن يمسه • لكن الواقع هنا لم يسمح بأى مجاوزة فمؤلفونا الثلاثة لم يستعملوا على الاطلاق الا اللغة العادية •

اللغــة الروائية تستخدم المجاوزة لكن نسبتها ٨٪ تعــد ضــعيفة اذا قيست بالنسبة التى قدمها الشعر ٢٣٫٦٪ فالفرق يكاد يبلغ ثلاثة أضــعاف وهو ذو دلالة كبيرة فى العمل الاحصــائى ، ونحن لم نقــدم احصاءات عن شعر القرن التاسع عشر الا من شعر المجموعة الرومانتيكية ، وكان يمكن للشــعر الرمزى ـــ كما سنرى ـــ أن يجعل الفرق أكثر • ومن ناحية أخرى ينبغى أن نذكر بأن النثر الروائى ، لا يمثل تمثيلا حقيقيا « النثر » اذا كنا نريد بهــذه الكلمة « اللغــة المستعملة » فكل لغة أدبية هى ذات طابع « أسلوبى » بدرجات متفاوتة • وهــذا الفرق الكمى ـــ ولنضــع ما يتصل بالوزن جانبا ـــ هو الذى يفرق بين ما يعتبر نثرا ، وما عرف بأنه شــعر • وحقيقة أن الكم يتحــول جــدليا الى « كيف » واللاطبيعية تختفى اذا لم تصــل الى معــدل معين وهــذا يوضح لنــا كيف يمكن أن تبدو لنــا لغــة كبــار ناثرينا فى القرن التاسع عشر وكأنها لغــة طبيعية • وسوف يمــدنا مبحث « التعريف » بأمثلة أكثر دقــة فى الاشارة الى هــذا الغموض •

ان من المهم هنا ملاحظة أن المجموعتين الأدبيتين ، الناثرين والشعراء تشــكلان مجموعة متجانسة كما يظهر من التحليل الاحصــائى التالى :

النوع	القيمــة	القيمة المحددة	المعدل	الفــرق
نثرر وائى	٠٫٧٨ ٪	٣٫٣٢٪	١٠ر٪	غير ذى دلالة
شــــعر	٠٫٦٤ ٪	٣٫٣٢٪	١٠ ٪	ذو دلالة

ان كل شىء يجرى كما لو أن المؤلف ، فى جنس ما ، يحــدد لنفسه عفويا ، معدلا للمجاوزة ودرجة أسلوبية لا يتعداها ، وهنالك حقيقة تؤكد ذلك ، فمؤلف واحــد هو هيجــو يظل فى اطار المعــدل الكمى للجنس الذى يكتب فيه تبعــا لكونه ناثرا ، أو شاعرا • فهو يستخدم ٦٪ من الصــفات « غير الملائمة » عندما يكتب رواية ، وينتقل الى ١٩٪ عندما يكتب قصــيدة ، وهــكذا يثبت أن الجنسين الأدبيين أيا كانت الفروق

بينهما فى المحتوى يمكن أن يدرسا من خلال خصائص مشتركة على المستوى البنائى •

ونستطيع الآن أن نقارن الشعر بنفسه ، وأن نأخذ دليلا ثانيا على تطوره ، ولنحصى الصفات عند شعراء مجموعاتنا الثلاثة العادية الكلاسيكيين والرومانتيكيين والرمزيين وتردد « عدم الملاءمة » يقدمه لنا الجدول التالى :

الجدول رقم (٤)

الصفة غير الملائمة ــ ٢

مؤلف	عدد	مجموع	متوسط
كورنى	٤		
راسين	٤	١١	٣ر٦ ٪
موليير	٣		
لامارتين	٢٣		
هيجو	١٩	٧١	٣٣ر٦ ٪
فينى	١٩		
رامبو	٤٤		
فرلين	٤٢	١٣٩	٤٦ر٣ ٪
مالارميه	٥٣		

ولنسجل أولا أن الكلاسيكيين والرمزيين يشكلون مثـل الرومانتيكيين مجموعات متجانسة وهى نتيجة تعـد فى ذاتها ـ على مستوى الدراسات الأسلوبية ـ مهمة ، اذ انها تؤكد أن التقسيمات التى قدمها مؤرخو الأدب تتأكد على مستوى الشـكل ، فالكلاسيكيون أو الرمزيون لا يتقاربون فقط من خـلال المحتوى ، من خـلال الموضوعات ، من خلال الأفكار ، من خلال المشـاعر ... الخ • ولكن أيضا على مستوى الشـكل من خلال معـدل المجاوزة الذى يمارسونه ، وعلى سبيل المثـال فقـد أحصينا عدد الصفات غير الملائمـة عند بودلير ، وكانت النتيجة التى وجدناها ٣٩ ، وهى متناسبة مع متوسط المجموعة الرمزية ٤٦٫٣٪ مما يسـمح بربطـه من الناحية الأسلوبية بهـذه المجموعة ، وليس هـذا الا مثالا يقدم لنا قاعدة دقيقة لتبين خصـائص أسلوب مـا •

لكن النتيجة الأهم بالنسبة لنا تكمن فى الفرق الذى يحمـل معنى كبـيرا والذى يوجـد بين مجموعة وأخرى ، كما يظهره ذلك التحليـل الاحصـائى Xe التالى :

مجمـوعة	قيمـة	قيمةمحددة	معدل	فـرق
كلاسيكية ـ رومانتيكية	١٤٫١٥	٤٫٧٨	٠٫٠١	ذو دلالة
رومانتيكية ـ رمـزية	٧٫٣٨	٤٫٧٨	٠٫٠١	ذو دلالة

والتطور من مجموعة الى أخرى شديد الوضوح ، وهو يتسق مـع التطور بين المجموعات فى الوزن والتطور يأخـذ خطا واحـدا فى التأكيد على الخروج على المعـدل اللغوى العـادى • فعند الرمزيين تكاد تكون الصفات « غير مناسبة » ونحن نشير هنا الى التطبيق المتعمد لعـدم احترام المعـدل كما كتبه فرلين فى « فن الشعر » ولكن هـذا المبدأ لم يعد

خاصـــية للمدرسة الرمزية وحـــدها ولكنه أصبح يشكل وعيـــا تفرضه الضرورة الداخلية للشـــعر •

* * *

ان التحليل السابق عالج « عدم الملاءمة » باعتباره ظاهرة كلية يحكمها قانون « الوجـــود التام أو العـــدم المطلق » فالصفة تلائم أولا تلائم المسند اليه ، ولكن يمكن أن نتساءل الآن عما اذا كان من الممكن وجـــود درجات للملاءمة ، توسيع لمعنى « عـــدم الملاءمة » ذاته يسمح بأن ندخل الى التحليل تمييزات أكثر دقـــة • وسوف نرى ان ذلك ممكن وأنه سيسمح بقياس درجة « المجاوزة » تبعـــا لمـــا تقدمه من مقاومة لتقليل المسافة بين المعنيين •

التشابه تطابق جزئى ، فهناك استعارة اذا كانت (ص١) و (ص٢) يحتويان على جزء مشترك بينهما * ويمكن أن نصـــور هـــذه العـــلاقة كمـــا يـــلى :

ص ١ (أ ب ج) ← ص (أ د هـ)

حيث تمثل (أ) الجزء المشترك ، وهنا يلحظ على الفور ان تصورا كهذا تجزئة" للمعنى الى جزئيات مكونة ، وهذا التجزئى الذى كان لفترة طويلة مشـــكلة كبرى من مشاكل الفلسفة بدأ الآن يدخل حقل الاهتمامات اللغوية ، وتبعا لمبـــدأ « المشـــاكلة » الذى طرحه يلمســـليف (١) فان هناك توازيا تاما بين خطـــة التعبير وخطـــة المحتوى • فمن ناحية التعبير يمكن تجزئة الكلمة لوحـــدات أصـــغر هى الأصوات ومبدأ المشاكلة يقضى

---

* المثال الذى يقدمه المؤلف هنا هو Faire La queue وقف فى صـــف انتظار » حيث توجد علاقة مشابهة بين كلمة queue فى معناها الأصـــلى وهو الذيل ، ومعناها المجازى وهو الخيط والجزء المشترك بينهما هنا هو الامتـــداد .

(المترجـــم)

(١) La Stratilication du Langage. 1954. n. 2-3.

بامكانية حـــدوث نفس التجزئة على مستوى المحتوى أى ان مدلول كلمة يمكن أن يتجزأ بدوره الى وحـــدات أصـــغر ، وهكذا فان كلمة « فرسة » يمكن أن تتجزأ الى وحـــدتين معنويتين هما « خيل + أنثى » •

ســـورنسون Sorenson بدوره يقسم كلمة « أب » الى :

ســـلف + من الدرجة الأولى + مذكر

وهـــذا التحليل يضعفه كما قال مارتينيه « ان هناك صـــعوبة محاولة تجزئة الحقيقة المعنوية ، دون أن يكون هناك رافـــد واقعى مع هـــذه الجزئيات الصوتية أو الخطية للكلمة » (١) فالدال « فرسة » فى الواقع لا يحمل أثرا لجزئياته المعنوية ، وهو لا يمكن تجزئته من الناحية الشكلية كما نفعل مثلا مع « مواطنون » فنقســـمها الى « مواطن + و ن » حيث يلتقى كل عنصر من عناصر الدال مع عنصر من عناصر المدلول ، فان تحليل مدلول « فرسة » ليس اذن عملية لغـــوية ، ولكنه يدخل فى اطار مباحث أصـــول العلوم أو المباحث النفسية وهنا تصـــعب رؤية المعيار الموضوعى الذى يبنى عليه تحليل كهـــذا •

ولكن أيا كانت القيمة التى تعطى لمثل هـــذه التجزئة فانها ضرورية اذا أردنا أن نضع فى الاعتبار العملية الاستعارية ، فمن المؤكد أن الكلمة اذا كانت تعطى مدلولا غير قابل للتجزئة فان استخدامها الاستعارى سيصبح مستحيلا فكلمة « ثعلب » لا تعنى « مـــكار » الا لأن المكر كان فى عقـــل المتكلم واحـــدا من المكونات المعنوية للكلمة ، فيحق لنـــا اذن أن نقسم كلمة « الثعلب » الى « حيوان + ماكر » •

لكن القسم الثانى احتفظ به للاستعمال الاستعارى ، وتبعا لرأى ونـــكلر Winckler الذى طور به موضـــوع « السمة » عند وند Wund

---

(١) La Stratification du Langage 1954. n. 2-3.

فان سـمة « الماكر » تعـد هى القسم الوحيد الذى يبنى المعنى الذاتى ، والدليل على ذلك انه فى بعض اللهجات يطلق على الثعلب « المكار » (١) •

ومع ذلك فان هـذه النظرية تؤدى الى بتْر المعنى ، فعندما نقول « معطف من ثعلب » فاننا نتحـدث من خلال المجاز المرسل عن « الفراء » الذى يشـكل جزءا آخرا من مكونات المعنى ، وتعـدد تغيير المعنى بدءا من لفظ واحـد هو الدليل على تعـددية السمات التى تبنى المدلول • وربما كانت دراسـة الاستعارة — ولنقل هـذا عابرين — هى التى يمكن أن تقـدم المعيار اللغوى اللازم لعلم المعنى البنائى •

يمكن اذن أن نقبل — على الأقل — بالنسبة لبعض الكلمات التى تسمى « محسوسة » امكانية تحليل المعنى الى وحـدات معنوية أصغر ، وهذه الامكانية هى التى سـوف تمـدنا بوسيلة تحـويل « عدم الملاءمة » الى « كـم » •

ضـفيرة من أبنوس (لامارتين)
عشـب من زمـرد (فينـى)

واذا نحن وفقا للمنهج الذى تحـدثنا عنه حللنا « المسانيد » كما يلى :

أبنوس = خشب + أسـود
زمـرد = حجر + أخضر

فاننا سنرى أن عـدم الملاءمة لا ينطبق الا على جزء واحـد من وحـدتى المعنى ، ويكفى أن ننتزعه لكى تعود الملاءمة ، فعدم الملاءمة اذن ليس جزئيا هنا ، والاستعارة التى تقلل درجة المجاوزة ليست الا مجازا مرسـلا ، حيث أن القسم الملائم أيا كانت درجة تجرده هو جزء فعال من المعنى الكلى • وسوف نسمى ذلك النوع من المجاوزة « مجاوزة الدرجة الأولى » وهى المجاوزة المحـددة بوقوع عـدم الملاءمة فى أحد عنصرى المعنى والتى من الممكن ردها من خـلال اختلاس هـذا العنصر •

---

(١) Arbitrair Linguistique t dauble articulation Cahiers F. de Saussur. no 15. p. 107.

ولنأخـذ الآن تعبيرا مثل هـذا التعبير :

صـلاة زرقـاء (مالارميـه)

هل يمكن أن نطبق عليها نفس المنهج السابق ؟ هل يمكن تجزئة الصفة الاسنادية غير الملائمة « زرقـاء » الى وحـدات أصـغر ؟ ان العملية تبدو بالتأكيد صـعبة ، اننا مع مصطلح يدل على معطى محسوس يستحيل من الناحية الموضوعية تجزئته ، ونحن لا نرى جيـدا كيف يمكن بنـاء تعريف لكلمـة « أزرق » وفيما يتعلق بالألوان وبصـفة عامة بالمعطيات الحسـية ، لا يمكن أن يكون الا احالة بالقياس الى الموضـوع المعالج « هـذا الشيء أزرق » أو ينبغي اللجوء الى تعـريف حشـوى فنقول « الأزرق هو اللـون الذى تتصـف به كل الأشـياء الزرقـاء » • مع كلمات الألوان يبدو أننا نلمس « هـذه العلاقات المعنوية الأولية » أو « البدائية » كما يسميها « سورنسون » والتى يتضمن تحليلها المعنوى وجودها ، أما تحليل يلمسليف وتحليل بريتـو Prieto فانه يقسـم المعنى الى وحـدات أصـغر وهذه الوحدات تقدم معانى تستطيع بدورها أن تتجزأ • فاذا كانت « الفرسـة » تشمل (الخيل + الأنثى) فان الخيل بدوره يمكن أن ينقسم الى « حيوان + ثديى + حافرى + أليف ••• الخ »• وشيئا فشيئا لابد أن نصـل الى عناصر أخيرة ، تكون غير قابلة للتجزئة ، وتكون حقيقة « ذرة معنوية » ومن بدهيات البحث المعاصر — كما هـو معـلوم — ضرورة التسليم بوجود ذرات كتلك تكون فى ذاتها غير قابلة للتعريف ، ولكن يمكن بدءا منها بناء كل التعريفات الأخرى •

فاذا كانت كلمات الألوان فعـلا تشكل « عناصر أخيرة » فى المعنى ، فان النتيجة المنطقية انها يستحيل أخـذها كعناصر فى الاستعارة المعللة ، والمسند من أسماء الألوان سيكون (ملائما) أو « لا معقولا » وهو فى الواقع لا هـذا ولا ذاك ، كما تدل على ذلك الاستعارات الشائعة مثل :

« أفكار سـوداء » ، و « حيـاة وردية »

بقى أن نبحث عن الدافع وراء تلك الاستعارات ، ومن الواضح انه مادام يستحيل وجوده فى « داخل المدلول » فلابد من البحث عنه فى « خارجه » •

وفى حالة « صلاة زرقاء » ينبغى أن نلجأ الى ما يسميه النفسيون بعملية « التداعى » أى تقابل محسوسات تنتمى الى حواس مختلفة ، فلدينا هنا محسوس بصرى يلتقى بمحسوس سمعى ، وعملية « التداعى » مبحث ينتمى الى التحليل النفسى ، وليس من شأننا هنا البحث عن طبيعته ، وسوف نعود فيما بعد الى عملية « التداعى » لكن فى هذه المرحلة من تحليلنا نهتم بالتداعى فقط كظاهرة لغوية وباعتبارها علاقة بين مدلولين •

ولقد اعترف اللغويون بالتداعى باعتباره « نمطا » من أنماط الاستعارة ونحن هنا نتناوله باعتباره « درجة » من درجاتها • وحيث ان اللون فى الواقع غير قابل للتحليل فان تناول المعنى لا يمكن أن تتم عمليته من خلال الخصائص الجوهرية للون ، وفيما يخص اللون الأزرق فان الملمح الذاتى الذى يمكن استخلاصه هو معنى « الهدوء » وهو شىء يمكن أن يسهم فى تقليل « عدم الملاءمة » فعبارة « صلاة زرقاء » تقودنا الى الاحساس بالسكينة الناتج عن نغم الصلوات ، وأيا كانت الموافقة أو المخالفة لهذا التفسير فقليلة هى الأهمية التى تعطى للقيمة الذاتية التى تمنح لكلمة « زرقاء » فالأساس ليس هنا ، ولكنه الآن فى حقيقة أن هذه القيمة الذاتية الخالصة — لا يمكن أن تعد جزءا من مكونات مدلول كلمة « زرقاء » وهى لا تشكل بأى طريقة ملمحا ملائما فى المعنى • وبين المدلول الخالص لكلمة زرقاء الذى هو لون موضوعى ما ، وهذا الانطباع الذاتى ، يكمن فارق كبير ، وهو أكبر على حال من الفارق الذى يفصل « مكار » عن « ثعلب » أو « أسود » عن « أبنوس » فالمكر خاصة موضوعية للثعلب ، وكذلك اللون الأسود بالنسبة للأبنوس ، ويكفى لكى نعبر من أحد المعنيين الى الآخر أن نعتمد على قدر قليل من التجريد ، ولكننا لا يمكن بأى حال أن نَعْبُرَ مع

قليل من التجريد من « الأزرق » الى « السـكينة » وبناء على هـذا فاننا يمكن أن نفرق بين درجتين من الاستعارة ، وترتيبا على ذلك بين درجتين من « عـدم الملاءمة » تبعـا لنوع العـلاقة بين المدلولين ، فهناك « عدم ملاءمة » من الدرجة الأولى ، اذا كانت داخلية و « عـدم ملاءمة » من الدرجة الثانية اذا كانت العلاقة خارجية .

التداعى ليس هو المثـال الوحيـد على « عـدم الملاءمة » من الدرجة الثانية ، فالتفريق الذى قدمه هـ . أدانك H. Addank بين « استعارة توضيحية » و « الستعارة عاطفية » يؤيد وجهة نظرنا ، فتعـد استعارة عاطفية « كل استعارة ترتكز على تواز لقيم تنتج عن مشاعرنا أو ذاتيتنا لكن ما يعـده « أدانك » فرقا « كيفيا » نعطيه نحن فرقا « كميـا » وتوازى القيم بالنسبة لنا هو حـد أدنى من التشابه ، والاستعارة العاطفية تمثل حـدا أقصى من « عـدم الملاءمة » خضـوعا للمبـدأ الذى طرحناه ، والذى تتناسب فيه عدم الملاءمة تناسبا طرديا مع اتساع الدرجة اللازمة لتغيير المعنى أى مع اتساع المسافة التى تفصـل المعنى الحقيقى عن المعنى المجـازى .

وفكرة المسافة التى تسمح بتحويل الصـورة الى « كَمّ » ليست جـديدة فالبلاغة القديمة تتحـدث عن استعارة « قريبة » واستعارة « بعيـدة » حسب تعبير بارى Barry أو اسـتعارة « واضـحة » واستعارة « غامضة » حسب تعبير « فونتانيى » لكنها لا تمدنا بمعايير للقياس ، ونحن نعتقد أن ضرورة الرجوع الى « أوليات » المعنى كما يحدث فى كلمات الألوان ، يبين لنـا خاصة « البعـد » فى الاستعارات التى تبنى عليهـا ، وبالتالى الدرجة العالية من عـدم الملاءمة فى التركيبات التى تقـع فيها واحـدة من هذه الكلمات مُسندا ، وهـذا يقودنا الى الهدف الذى من أجله أوردنا هـذا الحوار الطويل وهو مقارنة الشعر مع نفسه بالقياس الى « عـدم الملاءمة » من الدرجة الثانية ، فالبلاغيون —

تبعا للمقاييس الجمالية لعصرهم — نهوا عن الاستعارة البعيدة وسوف نرى ما اذا كان الشعر فى تاريخه قد امتثل لهذا النهى •

المحاولة الاحصائية سوف تكون محدودة هذه المرة بصفات الألوان فقط ، وسنختار — تبعا للمنهج الذى نتبعه — مائة وحدة من كل مؤلف من الصفات « غير الملائمة » •

١ — صفات لونية تختلف عن تلك التى ترتبط بالموضوع من خلال طبيعته مثل:

ليلة خضراء (رامبو)
شفق أبيض (مالارميه)

٢ — صفات لونية أسندت الى أشياء ليست ملونة بطبيعتها مثل :

رائحة عطرية سوداء (رامبو)
احتضار أبيض (مالارميه)

واذا كان الشعراء الكلاسيكيون لم ترد لهم أمثلة هنا ، فذلك لسبب بسيط وهو أن كلمات الألوان عندهم من الندرة بحيث يصعب أن يجمع منها العدد الذى يفرضه الاحصاء (مائة) ومع ذلك فان بعض الأمثلة التى جمعناها تظهر أن المجاوزة عندهم فى هذا المجال تكاد تنعدم ، فكل صفات الألوان تستعمل اما فى معناها الحقيقى أو فى « استعارة الاستعمال » وهكذا فان الصفة « سوداء » لم ترد فى « أفيجينى * » Iphigénie الا ثلاث مرات :

---

* مسرحية لراسين (١٦٣٩ — ١٦٩٩) مأخوذة عن أسطورة افيجينى اليونانية وهى ابنة أجا ممنون التى أصرت الالهة على أن يضحى بها لكى تسهل الريح طريق ابحاره الى طرواده وقد عولجت مسرحيا فى الأدب اليونانى القديم على يد اوربيد فى أكثر من مسرحية ومن قبل راسين كتب عنها فى الأدب الفرنسى بون دى روترو (١٦٠٩ — ١٦٥٠) وظلت من بعدهم تعالج فى أشكال ادبية وموسيقية مختلفة •

(المترجم)

يرضى بجنــون هــذه التضــحية الســوداء

. . . .

من يجرؤ على أشــد ألوان الشهور ســوادا

. . . .

تحت اســم مســتعار قـــدره الأســود

وكما نرى هنا فالكلمة تستعمل فى المعنى المجازى « سوء » أو « مدان » وهو استعمال كان شائعا فى اللغــة الأدبية للعصر .

وفى مثل هــذه الحالة ، كما هو الشأن فى حالة « التضمين » يبدو نفس الصراع بين احترام قواعد جماليات العصر أو الاستجابة لمتطلبات الشعر المضــاد لهــا ، وقد حل الكلاسيكيون الصراع من خلال « حــل وسط » يتمثل فى « الاستعارة المستعملة » وهى أضعف درجات المجاوزة ، وقــد كانوا يكثرون من استخدامها .

أما المحــدثون فعلى العكس من ذلك ، فقد أسقطوا « الاستعارة المستعملة » ، وقــد نجد بعضا قليلا منها عند الرومانتيكيين ، ونكاد لا نجد شيئا منها عند الرمزيين والاستعارة الوحيدة التى تدخل فيها كلمات الألوان هى « الاستعارة المبتكرة » وعند المحــدثين تتسع الهوة بين المجموعتين ، كما يبين الجــدول التالى :

الجــدول رقم ٤

صــفات الألوان غير الملائمة

لا مارتين	٤		
هيجــو	٥	١٢	٤٫٣ ٪
فينــى	٣		
رامبــو	٤٢		
فرلــين	٣٦	١٢٦	٤٢ ٪
مالارميه	٤٨		

ان مجاوزة الدرجة الثانية ظهرت مع الرومانتيكيين ، ولكنها لم تؤت ثمارها الا مع الرمزيين لقد فتح الرومانتيكيون الطريق ولكن الرمزيين هم الذين جرءوا على اجتيازه . اننا باختيارنا للألوان ، قد اخترنا خاصية ذات صعوبة معينة فى معالجتها شعريا ، فاللون من أكثر أنواع المعطيات التجريبية جلاء فى عالمنا من خلال ارتباطه بالأشياء ، فان نعطى شيئا لونا ليس له ، وأن نزيد فنجعل هذا اللون « خبرا » له ، يبدو كل ذلك وكأنه تحد متعمد للعقل ، فالعالم الرمزى عالم محير ففيه « القمر وردى » و « العشب أزرق » و « الشمس سوداء » و « الليل أخضر » وأغرب من هذا « الذهول أحمر » و « الوحدة زرقاء » و « النعاس أخضر » وهكذا ألوان لم تر قط تتمازج فى أشكال غريبة وضوضاء خارقة لكى تشكل عالم الشاعر الذى يبدو خارقا .

مع الرمزية بدأ الفراق الحالى بين الشعر وجمهوره ، لكن هذا الفراق يعتمد على سوء فهم ، مسئولة عنه جزئيا بعض المفاهيم النظرية التى يرفضها الشعراء أنفسهم . ومع السرياليين على نحو خاص وصل سوء الفهم الى أقصى مدى ، من خلال تأكيدهم الذى ورثوه عن « المثالية الألمانية » بوجود عالم « ما فوق الواقع » الذى يفرض نفسه كعالم ثان يختفى وراء العالم الأول الذى ليس الا خداعا ظاهريا وهم اذ يقولون هذا فانهم يؤكدون الخطأ الجوهرى الذى ينسب الى الأشياء ما ينبغى أن ينسب الى الكلمات فليس هناك عالم شعرى وانما هنالك طريقة شعرية للتعبير عن العالم ، ان الشعر لا يتكلم لغة حرفية ، فالقمر ليس ورديا والشمس ليست سوداء والليل ليس أخضر ، ولو كانت كذلك لنسب اليها الشاعر صفات أخرى ، وعبارة « بريتون » التى اقتبسناها من قبل يمكن أن يعاد فهمها ، فالشاعر لا يعبر مباشرة على الاطلاق عما يريد أن يقوله ، ولا يسمى الأشياء على الاطلاق بأسمائها ، فاللون الأخضر فى « ليلة خضراء » ليس هو اللون الموضوعى ، فهو ليس هنا الا مدلولا أول يعمل باعتباره دالا لمدلول ثان ، والاصرار على الحرفية يوقف دورة

التوليد فى مرحلتها الأولى وينزع فى الوقت ذاته عن اللغـة الشـعرية معناها الحقيقى •

واذا كان الشعر يمارس بانتظام عـدم الملاءمة ، واذا كان لا يستطيع أن يتشـكل بصـفة عامة الا من خـلال انتهاك قواعد اللغـة ، فذلك كما قلنا لأن الطريق المباشر بين (س) و (ص٢) مُغْلَق ، وبينهما دائمـا يوجـد (ص١) وهو المعنى الأول ، وتلك حقيقة تنبع من بناء اللغة ذاته ، ولذلك فان هـذا البناء ينبغى فـكه أولا •

الاستعارة أو تغيير المعنى هى تحويل « النظام » الى « التصـور » فالصـورة هى صراع بين قواعد التركيب وبين التصور المجرد و « المقال » هو « النظـام » والمقال العادى يدخل فى دائرة النظام الذى يتمشى مع القاعدة ، وهو ليس الا تحقيقا للامكانية الكامنة فيها • أما المقال الشعرى فهو يسير فى اتجاه مضـاد للنظام ويبدأ صراع يستسلم خلاله « النظام » ويقبل أن يتحـول •

والشعر تبعا لتعبير فاليرى الدقيق هو « لغة داخل اللغـة » نظـام لغـوى جديد مبنى على أنقاض نظام قديم ، وهى أنقاض تسمح لنا بأن نرى كيف يتم بنـاء نمط جـديد للمعنى • ان اللامعقولية الشعرية ليست قاعدة مسبقة ولكنها طريق لا مفر منه ينبغى أن يعبره الشاعر اذا أراد أن يحمل اللغـة على أن تقول مالا يمكن أن تقوله أبدا بالطرق العادية •

ويمكن أن تأتى دلائل الاثبات العكسية على ذلك عندما نرى انه يكفى فى أى تعبير شعرى أن نمحو أو نقلل من درجة المجاوزة لكى لا يبقى معنـا شـعر ، ولا نستطيع أن نختار نموذجا على ذلك أحسن من الجـدال الذى جرى حول ترجمة بيت فرجيل المشهور : Ibant obscuri Sola nocte

وترجمته الحرفية : لقــد رحلوا مظلمين فى الليالى الوحيدة

وعــدم الملاءمة هنا يقفز فى العين والصــفات يبدو أنها انتقلت من مكانها كما لو كانت خطأ كتابيا ، ولهــذا فان بعض المترجمين أعادوا وضع الصــفات فى مكانها (العادى) فأصبح البيت :

لقــد رحــلوا وحيــدين فى الليــالى المظــلمة

وهم اذ فعلوا ذلك فقد أنقذوا قواعد التركيب ولكنهم قتلوا الشعر ، من الذى لا يرى على الفور أن هذه الصورة الأخيرة (للبيت) هى نثر وليست الا نثــرا ؟

لقــد ولد الشعر من « عدم الملاءمة » والشــاعر كان يعرف ذلك جيــدا ، ولهذا فقــد قال مضادا لقانون التعبير : الرجال المظلمون والليالى الوحيــــدة .

ونفس التصــور يسمح لنا بأن نجيب على تحــدى « بريمــون » الذى نعيد هنا ذكر كلماته : « فلننظر فى النهاية حتى يفسر لنا فلاسفة (الشعر العاقل) أولا ، لمــاذا كان بيت مالرب » :

ستتجاوز الثمــــار وعــد هــذه الأزهــار

واحدا من المعجزات الأربعة أو الخمسة فى الشعر الفرنسى . كيف يتأتى أن الانسان لا يستطيع أن يغير أى حرف من هــذا البيت الا اذا هــدمه كله ، ولنضــف زجاجة صــغيرة من نديف الثلج على التفعيلة الثالثة فنغير « وعــد » الى « وعــود » وسوف نرى أن البيت يتحطم .

ولكن الانتقال من المفرد الى الجمع هنا أثقل من نديف الثلج ، انه فى الواقع يشــكل ببساطة تقليصا للمجاوزة ، « فالوعود » هى « استعارة استعمال » فالمصطلح يشيع استعماله فى معنى « دلالات واعــدة » ويتمشى

مع قانون التركيب أن نعطى الأزهار دلالات واعـــدة ، وعلى العكس من ذلك فان « وعــد » يحتفظ بمعناه الأصـــلى وهو « عهـــد » وهو شيء لا يمكن أن ينسب الا للانسان . فالفرد الانسان أســـند الى الموضـــوع صـــفة غير ملائمة ، وانتهك القانون الذى لم ينتهكه الجمع ، فاذا كنا قـــد زحزحنا المجاوزة (من خـــلال استخدام الجمع) فانكسر التمثال ، فذلك معناه أن المجاوزة هى قاعدة التمثال .



الباب الرابع

المستوى المعنوى : التحديد

ما معنى حــدد ؟ معناها قبل كل شىء ــ كما تدل الكلمة ــ عيَّنَ الحــدود ، أى فى اطار المجموع ميز موضــوعا وفصله من غيره ، وبكلمة شديدة البساطة عندما تكون الكلمة تتضمن عــدة احتمالات ان نبين أيها مراد هنــا (١) •

ان وظيفة كتلك لن تكون ضرورية فى لغــة تتكون فقط من أســماء الذوات • فهذه الأســماء فى الواقع (نابليون ، فرنسا والقمر ••• الخ) هى محــددة بذاتها •

لكننا نرى أن وجــود لغــة كتلك يقتضى أن تتكون من عــدد من المصطلحات يزيد على طاقة وامكانيات قوة الذاكرة ، ولهذا فان « اللغة » وجــدت أن من الأسهل أن تحتفظ بأسماء الذوات لعــدد محــدد من الموضوعات المألوفة (الأشخاص ، المدن ، منتجات الفن ••• الخ) وفيما يتصــل بمجمل الموضــوعات الباقية ، فانه من البديهى أن تصنيفها هو أكثر اقتصادا ، على أن نجمعها حسب خصــائصها المشتركة ولا نعطى الأسماء الا لهــذه التصنيفات • ومع ذلك فاننا عندما نبدأ فى ارادة الكلام عن جزء فقط مما يدخل تحت هــذه التصنيفات ، عن نوع أو عن فرد ، فانه لابد من تهيؤ وسائل لغــوية خاصــة ، محملة على وجه الدقة بامكانية التحــديد ، وهــذه الوسائل تجمــع عدة أدوات هى التى سنسميها

---

(١) G. et R. le Bidois, Syntaxe du Français moderne 2 vol. Paris, 1930-38.

أدوات « التحــديد » مثل الوسائل التى تسمى « بالصــفات المحددة » (كالاشارة والاضــافة ، والتنكير ، والدلالات العددية) •

هــذه الوسائل لا تضيف الى المصطلح الذى تحــدده أى صــفة جــديدة ، ففى عبارة « هــذا الرجل ذكى » فى الوقت الذى نجــد فيه الخبر يوضـــح المبتدأ ، فان اسم الاشارة على العكس لا يفعل الا أن يشــير الى من يتعلق الخبر به ، فاذا كان المصطلح الاسنادى اذن يزيد من امكانية فهم المسند اليه ، فان المصطلح الاشارى لا يفعل الا تحــديد الامتداد ، وبهذا المعنى يمكن أن يحيل الوسيلة « التحــديدية » الى مجرد وسيلة « كميــة » وهــذا ما أخذ به جماعة من اللغويين مثل (برينو ، ايفون ، وكريسو) ولكننا مع هــذا يمكن أن نلاحظ انه يوجد فرق بين صــيغة « هــذه الكلاب » و « عــدة كلاب » ففى الحالتين يبدو اتساع الموضــوع محــددا ، ولكن فى الوقت الذى يقتصر فيه التنكير فى « عدة كلاب » على الاشارة الى ذلك ، فان الاشارة فى الصيغة الأخرى تسمح — الى جانب أشياء أخرى — بتعيين أى كلاب يتعلق بهــا الموقف • ولهــذا فان بعض اللغويين مثل « بايى » فرق بين وظيفتين مختلفتين هما « التحديد الكمى » و « التحــديد الموضعى » فالتنكير والصفات العــددية تنحصر مهمتها فى « التحــديد الكمى » أما الاشارة والاضافة فهى تجمع الى جانب ذلك أيضا « التحــديد الموضعى » وسوف نأخــذ بهذه التفرقة ، التى تلتقى كما سنرى ، مع نمطين مختلفين من أنماط الصــورة •

ان الوظيفة التحديدية تتحقق من خلال طائفة من الأدوات المخصصة لذلك ولكنها يمكن أن تتحقق من خــلال صــيغ أخرى مثل الاضافة الى اسم (كتاب على) أو اسم الموصــول (الكتاب الذى يوجــد على المائدة) وأيضــا من خــلال الصفة (الكتاب الأســود) وللأسباب المنهجية التى تحــدثنا عنها فى الفصــل السابق ، فاننا سنقتصر هنا فى تحليلنا على الصــفة ، وسوف يكون من السهل بعــد ذلك تعميم نتائجها على الصــيغ الأخــرى •

كلمة الصــفة ليس لها اليوم الا قيمة نحــوية ، أما فى الماضى فقــد كان لهــا معنى مزدوج نحوى وبلاغى * فالنعت بالمعنى البلاغى كان يميز

---

* سوف نترجم هنا مصطلح Epithéte بالنعت ومصطلح Adjectif بالصفة
ولقد واجهنا فى البدء مشــكلة التحديد فى ترجمة المصطلحين ، وكان ذلك نابعا من الفرق فى استخدام المصطلحين بين العربية والفرنسية ، فالمصطلحان يستخدمان فى علم النحو العربى وفى كتبه السائرة استخداما مترادفا ، فالنحاة دائما يذكرون فى أبواب التوابع « باب النعت » الذى تحدد شروطه الصرفية وعلامته الاعرابية تبعا للمنعوت السابق عليه ، وهم أحيانا يتحــدثون عن الصــفة والموصوف ، دون أدنى فارق بينهما وبين النعت والمنعوت ، لكن الفرنســية تستخدم المصطلحين فى المجال البلاغى الى جانب المجال النحوى ، وذلك يحدد بالضرورة فروقا دقيقة بينهما على نحو ما يوضــحه المؤلف فى هذا البحث ، فمصطلح Epithéte أقرب بصــفة عامة الى الصفة الجمالية ، على حين أن مصطلح Adjectif أقرب الى الصــفة التحديدية ، وكان لابد من أن يختار لكل واحــد منهما واحــد من المصطلحين (المترادفين) فى العربية ، على أنه عند التأمل فى كتب النحاة القــدماء لا يبدو المصطلحان على درجة واحدة من التساوى فى المعنى ومن ثم فهما ليسا مترادفين . فابن يعيش يقول فى شرح المفصــل « الصــفة والنعت واحــد ، وقد ذهب بعضهم الى أن النعت يكون بالحلية نحو طويل وقصير والصــفة تكون بالأفعال نحو ضــارب وخارج ، فعلى هــذا يقال للبارىء سبحانه ، موصــوف ولا يقال له منعوت وعلى الاول هو موصوف ومنعوت ، والصــفة لفظ يتبع الموصوف فى اعرابه تحلية وتخصيصا له بذكر معنى فى الموصوف أو فى شىء من سببه ، وذلك المعنى عرض للذات » .
شرح المفصل لابن يعيش ، الجزء الثالث ص ٤٧

أما صاحب حاشية الصــبان فيقول :« النعت ويقال له الوصف والصفة ، وقيل النعت خاص بما يتغير كقائم وضارب ، والوصف والصــفة لا يختصــان به بل يشملان نحو عالم وفاضــل ، وعلى الثانى يقال صــفات الله وأوصافه ولا يقال نعوته ، والذى فى القاموس أن النعت والوصــف مصــدران بمعنى واحــد وأن الصــفة تطلق مصدرا بمعنى الوصف واسما لمــا قام بالذات
حاشية الصــبان على الأشمونى الجزء الثالث ص ٥٦ .

والذى يتضح من هذين النصين أن الصــفة فى كليهما أعم من النعت ، وأن النعت أخص منها وداخل فى مفهومها ، وذلك فى الحقيقة هو شأن العلاقة — على وجــه التقريب — بين الصــفة الجمالية والصــفة المحددة ، ومن ثم أردنا ونحن فى مجال استخدام هــذين المصطلحين استخداما بلاغيا نقــديا ، أن نشير الى الفروق الدقيقة بينهما عنــد علمائنا الأقــدمين فى محاولة لبعث الروح الجمالية فى المصطلح من جــديد وليكونا محددين فى مناقشاتنا النقــدية عندما نحاول تطبيق منهج « بناء الشعر » على شعرنا العربى والنعت والصفة يلعبان فيه دورا رئيسيا كما نرى . (المترجــم)

« صـــورة » أعطاها « فونتانى » التعريف التالى فى مقابلة الصفة العادية التى ســماها « الصــفة » : فى أى شىء تفترق الصـــفة عن النعت الخالص ، هــذا الفرق يظهر الى حـــد ما من خلال التعريف ذاته ، فالصفة والنعت تلحقان كلاهما على التساوى بموصوف أو منعوت ، ومهمة كل منهما أيضا هى اضـــافة فكرة ثانوية الى الفكرة الرئيسية لكن الصـــفة ضرورية لا غنى عنهـــا حتى لتحـــديد وتكميل المعنى ، ولا يمكن أن نقول بأن علاقتهما « طائرة » أما النعت فعلى العكس من ذلك لا يأتى غالبـــا الا أداة لتقوية الحجـــة أو لتنشيط المقـــال ، وقـــد نجـــد علاقتها بالمعنى غالبا « طائرة » أو أطنابا .

ولتنزع فى عبارة ما الصـــفة ، فانها ستصير ناقصـــة أو تقـــدم معنى آخر ، ولننزع فى عبارة ما النعت ، فان معنى العبارة ســـوف يظل كاملا ولكنه قـــد يجزأ أو يضـــعف هـــكذا عرف فونتانيى الصفة والنعت متابعا « روبـــو » وسوف نطبق هذا التعريف معهما على هذين المثالين « ان الروح الحزينة تضفى حزنا من لـــون ما على أكثر الموضوعات بهجة » ، « الموت الشاحب يركل بقدميه أبواب الفقراء والملوك على التساوى » ولنلغ من الجملة الأولى صفة « الحزينة » ولن يكون للجملة معنى ولنلغ من الثانية صـــفة الشاحب فسوف يبقى المعنى كما هو ، لكن سينزع اللـــون عن الصـــورة فكلمة الحزينة ليست اذن الا صـــفة خالصة فى الجملة الأولى ، وكلمة شاحب نعت فى الجملة الثانية [1] ، لكن فونتانى لم يوضـــح لنـــا مع ذلك لمـــاذا يكون الوصـــف أحيانا « طائرا » أو اطنـــابا ، وأحيانا ضروريا ولازمـــا ، لماذا يمكننا أن نلغى بدون عقبات « شـــاحب » فى « الموت الشاحب » ولا نستطيع أن نلغى « حزينة » فى « الروح الحزينة » .

---

(١) Des Figures du discours. p. 80.

فلنحاول أن نجيب على هــذا السؤال وسوف نرى حينئذ البنــاء الحقيقى للصــورة يظهر •

اذا كنا من خــلال الغاء الصــفة قــد حولنا عبارة « الروح الحزينة تضفى حزنا على أكثر الموضــوعات بهجة » الى « الروح تضفى حزنا على أكثر الموضــوعات بهجة » مما يقودنا الى صــيغة لم يعد لها معنى « على حــد تعبير فونتانى » ، فنحن قد غيرنا فقط قيمة حقيقة الجملة ، فالقيمة الأولى كانت حقيقية أما الثانية فهى زائفة لمــاذا ؟ لأننا حين ألغينا الصفة قــد حولنا درجة امتداد المســند اليه وتبعا لذلك حولنا حقل تطبيق المسند وانتقلنا من الجزء الى الكل ، على حين ان المسند حقيقة بالنســبة للبعض ، و « زائف » بالنسبة للكل • فصــحيح ان الروح الحزينة تضفى حزنا على أكثر الأشــياء بهجة ، لكن هــذا ليس صحيحا بالنسبة لــ « كل روح » ومن هنا تؤكد الصــفة قيمتها التحــديدية الخالصــة •

ان وظيفتها أن تجيب على السؤال « أى » وهى وظيفة تؤديها من خــلال تحديد نوع داخل الجنس •

ولكى يلعب الوصــف هــذا الدور ، فانه لابد أن يكون صــالحا للتطبيق على جزء من مساحة امتداد الاسم ، وهد ما يمكن أن نوضحه من خــلال لغــة رمزية بالطريقة التالية :

فلنعتبر كل الكلمات على انها جــداول ، والعلاقة بين الصفة والاسم هى عمليات ضرب منطقية • فاذا كان « أ » هو الاســم و « ب » هو الصــفة ، فلكى تكون العملية التحــديدية صحيحة فينبغى أن يكون معنا

أ × ب = س أو س < أ •

وهــكذا فان جــدول الانسان مضروبا فى جــدول الأبيض يعطى

لنـا جدولا أصـغر وهو الانسان الأبيض •• (لكن اذا كانت الصـفة على كل امتدادات الاسم ، فان ذلك سيعطينا) :

أ × ب = أ

وهكذا فان جـدول الانسان مضروبا فى جـدول الفانى ، يعطى جـدول الانسان الفانى وهو معادل لجـدول الانسان ، وهـكذا عملية الضرب يصبح لا معنى لها وتصـير الصفة اطنابا •

الحالة الأولى : اذن هى حالة « الروح الحزينة » التى تكون جدولا أصـغر يندرج تحت « الروح » والثانيـة على العكس هى « المـوت الشاحب » وهى من حيث الامتداد مساوية « للموت » والوصـف ينطبق على الموت بعامة • وهنا نشير الى أنه يوجـد بين الصـفة والخبر فى وقت واحـد فارق نحوى ، ومنطقى ، فعن الناحية النحوية تختلف الصفة عن الخبر من حيث كونها تتصـل مباشرة بالاسـم ، على حين يرتبط الخبر به بواسطة * • ومن الناحية المنطقية ، فان الفرق يأتى من القاعدة التى تكلمنا عنها آنفـا ، وهى ان الخبر يمكن أن ينطبق على كل أجزاء الاسم ، لكن الصـفة لا يمكن أن تنطبق الا على جزء منه فقط •

وهكذا نجـد بناء موازيا لبناء الصـورة السابقة (فى الفصـل السابق من هـذه الدراسة) وسوف نستخدم هنا مصطلح « عدم ملائم »

---

* يشير المؤلف هنا بالطبع الى الفروق النحوية فى اللغة الفرنسية بين الاسم والصـفة وهى خصائص تختلف من لغة الى لغـة ، وتلجأ كل لغة الى وسائلها الخاصـة لاظهار هـذه الفروق ، وفيما يتصـل بالعربية ، فان الفرق بين الصـفة والخبر تكمن فى مكانة كل منهما فى الجملة حيث يأخـذ الخبر دورا رئيسيا فيها فهو أحد ركنى الاسناد على حين تأخذ الصـفة دور التابع المكمل ، وكذلك فى المطابقة تنكيرا وتعريفا مع العنصر النحوى المرتبط منهما (المبتـدأ أو الصـفة) حيث يكون الخبر عادة من هـذه الزاوية غير مطابق على حين تكون الصـفة غالبا مطابقة •

(المترجـم)

للمسند الذى يكون غـير قادر من الناحية المعجمية على مـلء وظيفته الاسنادية ، وفى الحالة التى معنـا ، فان الصـفة التى سنسميها صـفة « اطنـاب » يتضح انها هى بدورها عاجزة عن ملء وظيفتها التحديدية ، وفى الحالتين ، فاننا نجـد أنفسنا أمام كلمات تجعلها معانيها غـير كفء لأداء وظيفتها التى تحـددها لها القواعد •

ويمكن ، اذا وضـعنا فى الاعتبار الصـفة وحدها ، أن نعتبر عدم الملاءمة والاطناب نمطين لصورة واحـدة ، فاذا كانت الصـورة فى الواقع عادية حين تكون :

أ × ب = س

فان هنـاك حالتين غير عاديتين هما :

١ ـ ا × ب = صفر وهى حالة عـدم الملاءمة •

٢ ـ ا × ب = ا وهى حالة الاطناب •

ولكى تؤدى صـفة وظيفتها فانها يجب :

١ ـ أن تنطبق على جزء من الاسم •

٢ ـ ألا تنطبق الا على جزء فقط ، وهى تعـد غير عادية اذا لم تكن تنطبق على أى جزء أو كانت تنطبق على الكل ، فهى لا تنطبق على أى جزء فى مثل « رائحة العطر السوداء » وتنطبق على الكل فى مثل « الزمـرد الأخضر » •

وسـوف نبين الآن من خـلال التحليل الاحصـائى ان صـفة « الاطناب » هى خاصـة من خواص اللغـة الشعرية ، ولكن قبل أن نبين علينا أن نبعد اعتراضا محتملا اذا كانت « رائحة العطر السوداء » تعبيرا تقفز عـدم ملاءمته فى العين ، فان الأمر يبدو مختلفا فى « الزمرد الأخضر » فالمجاوزة هنا تبدو لنـا أضعف بكثير ، ومن هنا فان من غير المفيـد أن

نحـــدد ان الزمرد أخضر مادمنا نعرف هـــذا سلفا ، ولكننا اذ نفعل هذا فاننا فقط نتمرد على مبـــدأ اقتصـــادى فى التعبير يقضى بتلافى ايراد الكلمات التى لا فائدة منهـــا ، لكن مبدأ كهذا ، مبينا على قاعدة المجهود الأقل ، يبدو بالتأكيد أقـــل خطرا من مبدأ التناقض الذى تنتهكه عـــدم الملاءمة ، فالاطناب وعـــدم الملاءمة لا يبدوان فى نهاية الأمر ، وكأنهمـــا يحتلان نفس المرتبة الوظيفية* .

والواقع ان القضـــية هنا تتعلق بنظام واحـــد للمجاوزة ، ولنأخذ هـــذا التعبير لكونت دى ليـــل :

الأفيـــال الخشـــــنة تذهب الأرض الميـــلاد

فالمجاوزة هنا لا تأتى فقط من أن الصـــفة لم تفـــدنا شـــيئا على الاطـــلاق ، فنحن نعلم بالتأكيد أن كل فيل له جـــلد خشن ، لكن لو أن الصـــفة كانت خبرا ، لو ان التعبير كان « الأفيال خشنة » لمـــا كانت لدينا أية مجاوزة ، كان التعبير سيصير ساذجا ، لكن السذاجة ليست خطأ من ناحية النظـــام اللغوى ان نظرية « الافادة بالمعلومات » عندما أخذت كلمـــة « الاطناب » الى البلاغة ، اعطتها معنى السذاجة (١) ، فهو لا يحمل

---

(١) أ — يقصـــد هنا الاطناب الخارجى المتعلق بالمخاطب .

* يمكن تتبع الصـــور الثلاث التى أشار المؤلف لها فى الشعر العربى ويمكن كذلك أن تقوم دراسة ترصـــد تطور الظاهرة على أساس احصـــائى وسوف نحاول أن نقـــدم بعض النماذج التى قد تساعد على توضيح الصورة .

أشار المؤلف الى الصفة التى لا يمكن حذفها بمعادلته الأولى أ × ب = س ، (الروح الحزينة) فالصـــفة هنا تقـــدم جزئية أساسية يتغير المعنى أو يفسد عندما تحـــذف وهذا اللون شائع فى الشعر العربى ، يقول امرؤ القيس فى وصـــف فرســـه :

يطير الغلام الخف عن صهواته ويلوى بأثواب العنيف المثقل

وحـــذف الصـــفة فى أى من الموضـــعين يغير المعنى أو يبتره ، ويقول ابو العـــلاء المعرى :

أرانى فى الثـــلاثة من سجونى فلا تســـال عن الخبر النبيث

من المعلومات الا المسند الجـديد غير المتوقع ، لكن مرة أخرى ، ليست هناك أى قاعـدة لغـوية خالصة تجير اللغـة على الافادة بمعلومات ، ان نظرية المعلومات توضـع فى مستوى خارج اللغـة ، وهو مسـتوى الاتصال كوسيلة اجتماعية ، والاتصال بهذه المثابة محمل بغاية ذاتيـة تتجاوز الخطة البنائية الخالصة للرسالة ، وهى الخطـة التى نلتزم نحن بحـدودها هنـا .

لفقـدى ناظرى ولـزوم بيتى وكون النفس فى الجسم الخبيث

فالصـفة فى البيت الثانى خاصة تنتمى الى المعادلة الأولى ، لان السجن يتحقق من تصـوره كون النفس فى جسم خبيث لا فى مجرد جسم . ومع أن صـفة البيت الأول أقل أهمية ولزوما فى توضيح الموصوف ، وتكاد تقترب من دائرة المعادلة الثانية الاطنابية ، الا أنها واقعة من حيث البناء اللغوى فى اطار المعادلة الأولى .

أما المعـادلة الثانية وهى معـادلة الاطنـاب (المـوت الشـاحب) والتى أشار لها المؤلف بمعادلة أ × ب = أ فيمكن أن يكون من نماذجها قول أحمـد شـوقى فى قصيدة توت عنخ أمون :

صـور تريك تحـركا برقائق الذهب **المفتـين**
ويمـر رائـع صـمتها بالحس كالنطق **المبـين**
أكفـان وشى فصـلت والأصـل فى الصـور السكون

وكذلك أيضا قول على محمود طـه :

دنا الليـل فهيـا الآ ن يارية أحـلامى
دعـانا مـلك الحب الى محـرابه **السـامى**

أما اللون الثالث وهو صـفة عدم الملاءمة فهو واحد من مفاتيح الاستعارة الرئيسية ونماذجه كثيرة مثل قول المتنبى

ملت مقـام يـوم ليس فيـه طعـان **صـادق** ودم صـبيب

أو قول ابراهيم ناجى :

رفرف القلب بجنبى كالذبيـح وأنا أهتف يا قـلب اتئـد
فيجيب الدمع والماضى **الجريح** لم عـدنا ؟ ليت أنا لم نعـد

على أن الطريقة التى درس بها المؤلف القضـية فى الشـعر الفرنسى تصلح أساسا لدراسة مفيدة عن « دور الصـفة فى بناء الشعر العربى » .

(المترجـم)

اذا كانت كلمة « خشنة » فى البيت الذى أوردناه مجاوزة ، فذلك لأنها مكلفة بوظيفة تحـــديدية تعجز عن أدائها ، وهى باعتبارها « صفة » كان عليها أن تحـــدد صـــنفا من أصناف نوع « الفيـــل » لكنها وظيفة لا تستطيع تأديتها ، فالصـــفة اذن لا تعمل هنا كصفة ، وتلك مجاوزة ذات طبيعة لغوية خالصة ، ويمكن من ناحية أخرى أن نصـــوغ القضـــية فى أسلوب منطقى فنقول ان « الأفيال الخشنة » تعبر فى وقت واحد عن الكل وعن الجزء ، فعلى المستوى النحـــوى تشـــير الأفيال الخشنة ضرورة الى صـــنف من أصناف الفيـــل ، لكنها على المستوى المعجمى تشير الى كل أصـــناف الفيل ، فالجزء اذن هنا مساو للكل ، وتلك كما ترى مجاوزة ذات طبيعة منطقية •

وبالنســـبة كذلك لتعبيرات مثـــل « الزمرد الأخضر » أو « العقيق الأزرق » (مالارميه) فانها صور ابتكارية ، ونفائس خالصة تنسب الى الشاعر والقول بأنها ابتكارية واطنابية أو زائدة فى وقت واحـــد يبـــدو متناقضا لكنه لن يكون كذلك الا اذا تحولت الصـــفة الى خبر • فالتعبير بأن « الزمرد أخضر » ليس بالتأكيد شاهدا على انعـــدام الابتكار ، وانما يكمن الابتكار بالتحـــديد فى جعل الصـــفة تؤدى وظيفة ليست معـــدة لأدائها • ومن هنا فان الصـــورة تحولت الى صورة شعرية وهو ما سندلل عليه من خـــلال الاحصاء • لكن الحدس لدى كل منا سيدله على أن نفس الصـــفة سوف تفقـــد سلطانها حين تستخدم استخداما عاديا فقـــول « القماش أخضر » وتنتمى بذلك الى « النثر » لأن الصـــفة هنـــا تؤدى دورها التحديدى للاسم بفعالية حيث ان كل قماش ليس أخضر ، ولو انه كان يوجـــد للزمرد لونان ، كما هو الشأن بالنسبة للماس لمـــا كان « الزمرد الأخضر » أكثر شاعرية من « الماس الأزرق » •

كل هـــذا على افتراض ان الوظيفة الطبيعية للصفة هى « التحديد » وحول هـــذه النقطة يتردد النحويون كثيرا ، فبعضهم مثل « دامورت » و « بيشـــون » يرى وجود نمطين من الصـــفات ، صفات « مقيدة » أى

محددة ، وصــفات « مصــورة » أى تلك التى ترسم لكنهما لم يحــددا الخصائص البلاغية لهذا النمط الثانى من الصــفة مما يمكن أن يدفعنــا الى الاعتقاد بأنه نمط ينتمى الى اللغــة السائدة ، ومن هنا نرى من أين يأتى التردد ، فالنحويون يعتبرون اللغــة الأدبية لغــة سائدة وهى لغة لا تندر فيها الصــفة غير المحــددة ، وهم اذ يفعلون ذلك لا يلحظون ان الصــفات غير المحددة تشكل مجاوزة بالقياس الى المعــدل ، لكن على العكس لو أنهم أخــذوا اللغــة العلمية معدلا للقياس كما هو مفروض ، لظهرت لهم المجــاوزة •

وسوف نرى فى جــداولنا الاحصائية ان الصفة غير المحددة فى اللغة العلمية لا تتجاوز نسبتها (٣ر٦٦٪) وحتى فى الحالات التى تظهر فيها ، يمكن أن تكون حالات يتوقف فيها المؤلف عن الحــديث بلغة رجل كما يدل على ذلك محتوى النص ، وهــكذا فانه فى العبــارة التالية لكلود برنار : « لكى أنقل رأيا من أكثر الآراء التى يعتمد عليها فى مثل هذه المادة ، فسوف أنقل ما كتبه فى هــذا الموضوع زميلى وصــديقى العلامة ج • برتو » • « فالعــلامة » صفة زائدة غير محددة • لكن كلود برنار وهو يتحدث عن صــديق وزميل لم يعــد يستعمل اللغــة العلمية ، وهو هنا قد استعار « منحى أدبيا » ، وفيما عــدا هــذا تأتى كل الصفات محددة ، كما يظهر هذا النص من « مقدمة فى الطب التجريبى » : « ان العلم لا يتدعم الا من خــلال المقارنة الحقيقية ، فمعرفة الحالات المرضــية ، أو غير العــادية لا يتأتى دون معرفة الحالات العادية » •

ولنسجل هنا زيادة على ذلك ان الحالات الأخرى التى ورد فيها فى اللغــة العلمية فى المــادة الملاحظة صفات زائدة ، تنتمى جميعا الى درجة منخفضة من الصورة وسوف نوضــح قريبا ما نعنيه بهــذا •

يحق لنــا اذن أن نستنتج ان الصــفة تحديدية فى الأحوال العادية ،

وان كل صــفة ليست كذلك ، تشكل مجاوزة أو صــورة ، وكما سنرى فان هــذه المجاوزة تظهر مع النثر الأدبى وتتطور مع الشعر •

وقــد أظهرت تحاليل النصــوص ان هناك نمطين من الصفة الزائدة تبعا لكون الاسم اسما مشتركا أو اسم ذات •

١ ـ الاسم المشترك وقــد أعطينا له أمثلة من قبل :

الأفيــال الخشــنة ترحــل فى بطء وغلظــة
تذهب لأرض الميــلاد عبــر الصحراوات
(لكونت دى ليــل)

زمــردة خضراء توجت رأســـها
(فينــى)

والفــم المرتعش واللازوددد الأزرق النهــم
(مالارميــه)

فالاسم هنا يحــدد نوعا ، والصــفة تنطبق على كل مساحة امتداد ذلك النوع ، فليس هناك « فيــل ليس خشنا » ولا زمردة ليست خضراء ولا لازردد ليس أزرق •

٢ ـ اســم الــذات :

تتهادى اوفليــا البيضــاء مثــل زنبقة كبــيرة

فاسم الذات يميز « فردا » لا يقبل بطبيعته التجزئة ، والتحــديد غير مفيد ، لأن الاسم قــد حدد من قبل ، والصــفة تعد اطنابا لانه لا توجد أوفليا أخرى غير بيضــاء •

ونفس الأمر ينطبق على أسماء الذوات التى تعين حقيقة لا يتعــدد أفرادها مثل القمر والشمس ••• الخ وهكذا فان الصفة تعد اطنابا فى :

القمر الأبيض يتــلألأ فى الغــــابة (فرلين)

ومع ذلك فينبغى الاشارة الى حالات تتجزأ فيها الحقيقة المفردة فى المكان تجزؤا زمنيا مثل « القمر الكامل » فى مقابلة « القمر الوليد » فالصفة هنا ليست اطنابا وهى ليست كذلك أيضـا عندما نقول : « رومـا القديمة » فى مقابلة « رومـا الحديثة » • لكننـا مع حالة اطناب فى قول « بودلير » :

والجـواهر الضـائعة فى تدمـر القـديمة

فليس هناك « تدمر » الا القديمة •

وفى هذا القسم الخاص بأسماء الذوات ينبغى أيضـا أن ندخل الأسماء المشتركة المزودة سلفا بعناصر تحـديدية والتى أسماها « بايى » بحق « أسماء ذوات الكلام » •

وهـكذا فانه فى قول « هيجو » :

لكى ترفـع رأسـك الأشـقر

تأتى صـفة الأشقر اطنابا ، مادام الطفل الاغريقى (الذى يتحدث عنه) لا يحمل رأسه الا الشعر الأشقر ، ونفس الشئ فى بيت فرلين :

لا تمزقيـه بيـديك البيضـاوين

هذه الحالة من حالات اسم الذات مهمة ، لأنها تبين أوضح مما يبين الاسم المشترك ، المفهوم الرئيسى الذى ينبغى أن نربطه بكلمة « الاطناب » فنفس الصـفة هنا لو استعملت خبرا لعادات لها هيئتهـا العادية مثـل « أوفيليا بيضـاء » و « رأسـك أشقر » لمـا كانت هناك أى مفاجـأة تعبيرية لنا ، ولمـا دخلت تحت مفهوم الزيادة أو الاطناب ، وهى لم تدخل فى اطار عـدم العادى الا لأن الشاعر أراد أن يجعل منها صـفات ، أى أن يفرض عليها وظائف ليست معـدة لشغلها •

ومادمنا قـد عرفنا الأنماط الرئيسية للصـفة الزائدة ، فاننا نستطيع أن نجرى عليها الاحصـاء المقارن تبعا لمنهجنا العادى ، أى أن نحصى

عدد الصفات الزائدة فى عينة من مائة صفة تختار اختيارا عشوائيا ، عند كل شاعر من الشعراء موضوع الدراسة •

لقد أردنا أولا أن نقارن بين معدل ورود الصفات فى كل من اللغة العلمية والأدبية والشعرية ، ولتحقيق هذا فقد درسنا ثلاثة علماء وثلاثة روائيين وثلاثة شعراء من القرن التاسع عشر • وقد سجلنا النتائج فى الجدول التالى رقم (٦) والفرق فيها شديد الوضوح والدلالة الاحصائية فهو يتحرك من معدل ٦٦ر٣٪ عند العلميين الى ٦٦ر١٦٪ عند الروائيين و ٦٦ر٣٥٪ عند الشعراء •

جدول رقم (٦)

الصفات الزائدة (من بين ١٠٠ صفة)

النثر العلمى	برتلو	٣		
	باستير	٥	١١	٦ر٣ ٪
	ك•برنار	٣		
النثر الأدبى	هيجو (البؤساء)	٢١		
	بلزاك (الزنبقة فى الوادى)	١٣	٥٠	٦ر١٦٪
	موباسان (قوى كالموت)	١٦		
الشعر	هيجو	٤٥		
	بودلير	٢٩	١٠٧	٦ر٣٥٪
	مالارميه	٣٣		

لقد أجرينا هذا الاحصاء على الصفة « الخام » بصرف النظر عن قضية الملاءمة وفى هذا الصدد فاننا عددنا الصفة غير الملائمة مثل الصفة العادية ، لكننا على العكس لو استبعدنا الصفات غير الملائمة ،

وأخـذنا فى الحسبان فقط الصـفات الملائمة ، فان النتيجة سوف تصبح أكثر دلالة من النتيجة السابقة ، وفى الحقيقة فان الأمر لن يتغير كثـيرا بالنسبة للغـة العلمية مادام العـلم لا يعرف الصـفات غير الملائمة . وسوف يتغير الأمر قليلا بالنسبة للنثر الأدبى الذى يتضمن قليلا من هذه الصـفات ، لكن النسبة سوف ترتفع كثيرا من الشعر ، حيث تغزر الصفات غير الملائمة ، والنتيجة المصححة على الاعتبار الأخير هى التالية

جـدول رقم (٧)

نثر علمى	٦ر٣ ٪
نثر أدبى	٤ر١٨٪
شـــعر	٥ر٥٨٪

يحق لنـا اذن أن نستنتج أن الزيادة أو الاطناب هى وسيلة تميز اللغـة الشعرية ولنسمح لنا هنـا بوقفة قصـيرة تخص النثر الأدبى ، فنحن نرى انه يطبق هذه الوسيلة بدرجة ما من الشيوع وهنا يظهر انه من الناحية الأسلوبية لا يفترق عن الشعر الا فى الكم ، فالنثر الأدبى ليس الا شعرا معتدلا ، أو اذا شـئنا فان الشعر يمثل الشكل « المتطرف » فى الأدب ، أو النوبة الحادة فى الأسلوب ، والأسلوب وحـدة تضم عـددا محـدودا من الصـور هى هى دائما فى النثر أو الشعر ، ومن حالة شعرية الى حالة شعرية أخرى ، والفرق يكمن فقط فى الحميا التى تستخدم بهـا اللغـة وسائل كامنة بالقوة فى بنائها .

ولننتقل الآن الى الخطوة الثانية من خطوات منهجنا الاستدلالى ، ونعنى بهـا مقارنة الشعر بنفسـه فى عصور مختلفة من تاريخه ، ولنفعل هـذا سوف نأخـذ شعراءنا التسعة المعتادين فى مجموعاتهم الثـلاثة . وهنا لن نحصى معـدل الاطناب أو الزيادة الا من خلال الصفات الملائمة ،

فغزارة الصــفة غير الملائمة فى الواقع سوف تزيد من هــوة النتيجة اذا لم نبعدها ، وقــد رصدنا النتيجة فى الجدول التالى رقم (٨) ، والتطور يظهر فيه بوضــوح ، ومع ذلك فهو أقل وضوحا من حالة عــدم الملاءمة ، وحتى الكلاسيكيون يبلغون معدلا عاليا فى استخدام « الصــفات الزائدة » على عكس « الحياد » الذى أظهروه فى استخدامهم للصفات غير الملائمة . لكن لابد أن نضــع فى الاعتبار أيضا درجات الصــورة ، ففى الدرجات الدنيا من الصــورة نجــد ان درجة « الزيادة » من السهل جــدا التقليل منها حتى لتبدو المجاوزة خافتة ، والغالبية العظمى من الصورة الكلاسيكية تنتمى الى الدرجة الدنيا من « الزيادة » .

جــدول رقم (٨)

(الصــــفات الزائدة)

المــؤلف	العــدد	المجمــوع	المتوسط
كــورنى	٤٢		
راســين	٤٨	١٢١	٤٠ر٣٪
مــوليير	٣١		
لامارتين	٥٥		
هيجــو	٥٦	١٦٢	٥٤ ٪
فينــى	٥١		
رامبــو	٦٣		
فــيرلين	٦٧	٢٠٠	٦٦ ٪
مالارميه	٧٠		

ويتضح أن الأرقام تبدو ذات دلالة خاصـة عندما نضيف داخـل عينة من مائه صـفة ، الصـفات غير الملائمة الى الصفات الزائدة ، وهنا يكون معنـا المعـدل الاجمالى للموقف اللغوى غير العادى عند شاعر ما فيما يتعلق بالصـفة ، والنتيجة (التى يسجلها الجـدول رقم ٨) تظهر اذن فرقا ذا دلالة من مجموعة الى الأخرى فبينما تظل الوحـدات غير العادية أقلية عند الكلاسيكيين (٤٢٪) فانها تصـبح أغلبية واضحة عند الرومانتيكيين (٦٤٫٦٪) لكى تمتص عند الرمزيين ما يكاد يقترب من المجموع (٨٢٪) وهـذا معناه انه فى كل ١٠٠ صـفة فى الشعر الرمزى يوجد ٨٢ صـفة إما غير ملائمة أو زائدة و ١٨ فقط هى الصفات العادية . ومالارميه يأتى هنا كالعادة على رأس القائمة (٨٦٪) ويمكن حتى أن نتسائل اذا كان هناك مؤلف آخر قـد تجاوز هـذه النسبة ... هل يوجد مؤلف وصـل الى ١٠٠٪ من اللاعادية اللغوية ؟ ان هـذا سؤال يمكن أن تجيب عليه بحوث قادمة ويمكن فى هـذه الحالة أن نجد أنفسنا مع المعنى الحرفى لمصطلح « الشعر الخالص » .

جدول رقم (٩)

صفات غير عادية (غير ملائمة وزائدة) من بين ١٠٠ صفحة

المؤلف	عدد	المجموع	المتوسط
كورنى	٤٣		
راسين	٥٠	١٢٦	٤٢٪
موليير	٣٣		
لامارتين	٦٥		
هيجـو	٦٤	١٩٤	٦٤٫٦٪
فينـى	٦٥		
رامبـو	٧٩		
فرلـين	٨١	٢٤٦	٨٢٪
مالارميه	٨٦		

حساب المجهول س (الصفات غير العادية)

مجموعة	القيمة	القيمة المحددة	الحد	الفرق
كلاسيكين	٦٫٤٥	٦٫٦٤	٠١	غير ذى دلالة
رومـــانتيكين	٠٫٠٢	٣٫٣٢	١٠	غير ذى دلالة
رمزيـــــــين	١٫١٩	٣٫٣٢	١٠	غير ذى دلالة
كلاسيكيين ــ رومانتيكيين	٧٫٧٤	٤٫٧٨	٠١	ذو دلالة
رومانتيكين ــ رمزيين	٥٫٤٠	٤٫٧٨	٠١	ذو دلالة

وأكثر ما يلاحظ فى هذه الأرقام وجود التجـانس بينهـا والفروق الداخلية بين المجوعتين الرومانتيكية والرمزية كما يتبين من جدول حساب (س) فروق يمكن ألا يعتد بها • لكن درجة التجانس عند الكلاسيكيين أقل ولكن الفرق هنا قادم من الفرق بين جنسى الملهاة والمأسـاة وبالنسـبة للشعراء الذين يمكن أن يسموا بالشعراء الغنائيين والذين هم فى الواقع « الشعراء » بالمعنى الخالص للمصطلح ، يلفت اليظر ملاحظة أن معـدل « اللغة غير العادية » عندهم متطابق بالنسبة للشعراء الذين ينتمون الى عصر واحد ، وليس هناك أفضل من ذلك للدلالة على الجوهر التعبـيرى للشعر ، وانه قائم على مجاوزة تبقى مـن الناحية الكمية متشـابهة فى جنس أدبى ما ، ومتطابقة فى داخل عصر واحد ، وذلك بالنسبة لوظائف بينها من الاختلاف ما بين الاسناد والتخصيص •

ان كل شاعر يقول ما يريد وهو فى هذا لا يشابه أحدا ، ولكن اذا كان ما يقوله يظل شيئا خاصا به ، فان طريقة القول لا تنتمى اليه وحده ، وسوف تظل من الناحية الكيفية طريقة متصلة بجنس ما ، ومن الناحيـة الكمية منتمية الى عصر ما ، وليس هناك مـا يسمى باللغـة الشعريـة اذا كنا نريد باللغـة مجموعة من الكلمات • ولكن هناك لغة شعرية اذا كنا نريد باللغـة تناسق الكلمات أى العبارات ، فلدينا اذن عبارة شعرية لا من خلال محتواها ولكن من خلال بنائهـا •

ان التقارب البنائى بين « الزيادة » و « عدم الملاءمة » يظهر مرة أخرى من خلال محاولة التخفيض (لما بين المجاوزة والخط العادى) ولنكرر مرة أخرى أن اللغة الشعرية مزودة بمعنى ، وان « الزيادة » تقود الى اللا معنى ، فهى تجعل الجزء مساويا للكل ، واذا أخذنا التعبير « زمرد أخضر » أخذا حرفيا ، فانه يخصص نوعا من أنواع جنس « الزمرد » ولكى يجد التعبير معنى ، لابد أن يكون تخفيض المجاوزة ممكنا ، وسوف نبين امكانيته ، لكن هنالك موانع بدرجة أو بأخرى تسمح لنا بأن ندخل فى الصورة درجات مختلفة من الكثافة • وحين تكون الصفة زائدة فانه يبدو للوهلة الأولى انه لكى نحقق تخفيض المجاوزة فانه يكفى الغاؤها ، لكن تصرفا كهذا سوف يكون فى ذاته اسرافا ، فالصفة الموجودة فى النص جزء منه ولابد أن تبقى ، لكن يمكن تحويلها عن طريق « لف » الصيغة أى تحويل أحد عناصرها ومادامت المجاوزة ناتجة عن التعارض بين المعنى المعجمى والمعنى الوظيفة فانه ينبغى أن نغير هذا أو ذاك ، اما معنى الكلمة أو وظيفتها •

والدرجة الأولى من درجات « التخفيض » تكمن فى تغيير الوظيفة ، وهى فى الواقع أسهل ألوان التخفيض ، ويكفى لاجرائها أن تحول الصفة الى بدل أى أن نفصل عنها معنى الوصفية •

ان الفرق بين الصفة والبدل (أو الصفة المنفصلة *) كما يسميه

---

* اذا قلنا « زمردة ، خضراء » فان التركيب فى العربية سوف يحقق ما يتحدث عنه المؤلف ، حين يعرب النحاة مثلا « خضراء » على انها خبر لمبتدأ محذوف . والنحاة العرب يتحدثون عن « القطع » فى باب الصفة وهو قريب من هذا .

وعبد القاهر الجرجانى يشير فى دلائل الاعجاز فى باب الحذف ، الى ما يسميه بالحذف على سبيل القطع والاستئناف ويبين أثره فى البناء الشعرى انطلاقا من الخاصية النحوية لاستخدام الصفة منعزلة عن موضوعها

المترجم •

« جريفس » يعود الى وجود أو عـدم وجود وقفة قصيرة بين الاسـم والصفة • فعندما نقول : « فلان المريض لا يستطيع أن يجيء » فان هـذا النص يمكن أن يأخذ أكثر من معنى فمثلا « فلان » المريض ، لا يستطيع أن يجيء ، فى هذه الصيغة لم تعد الصفة تحديدية أو تخصيصية ، ولكنها اسنادية وهى فى الواقع اسناد ثانوى يأخذ هنا معنى السببية ، فالصيغة الخبرية هنا معناها بالتحديد « لأن فلانـا مريض ، فانه لن يسـتطيع الحضـور » •

لكننا هنا نرى أن ذلك التحول ليس ممكنا الا اذا كانت الصفة قابلة لذلك من الناحية المعجمية وهكذا فانه عندما يقول كورنى :

وحبيب مجامل أقنعنى

اننى أبصره جالسا فوق عروش قرطبة

فالتحويل هنا سهل ، ويمكن من الناحية الفعلية ملاحظة الوقف ، وقراءة :

وحبيب ، مجامل أقنعنى

والذى سمح معنى الصفة هنا بتحويله هو « لأنه مجامل فقد أقنعنى » ومعنى الصفة يسمح بهذا التحول وكذلك أيضا قول « موليير » :

« وهذه المعرفة اللا مجدية التى سوف نذهب بعيدا جدا للبحث عنها » فالصفة هنا يمكن بسهولة أن تتحول الى اظهار التناقض ، هذه المعرفـة التى سوف نذهب بعيدا جدا للبحث عنها على الرغم من أنها غير مجدية • ومن مثل هذه الأمثلة تتكون الدرجة الأولى من درجات الصورة •

لكن هنـاك — على العكس من ذلك — حالات لا يقبل فيهـا المعنى المعجمى للصفة بالتحويل ، فهو لا يستطيع أن يغطى أى لون آخر مـن

العلاقات ، مثل حالة « الأفيال الخشنة ترحل لأرض الميلاد » فليس ممكنا تصور أنها ترحل لأرض الميلاد لأنها خشنة ، ونفس الأمر بالنسبة للزمرد الذى لم يتوج الرأس لمجرد كونه أخضر • ويبقى اذن تحويل معنى الصفة بطريقة تجعلها قابلة لمسايرة العملية اللغويـــة أى تجعلها قابلة لتكـــوين استعارة تضاف إلى التغيير الوظيفى ، وسوف تحتوى العملية اللغوية فى هذه الحالة على مجاز معجمى ومجاز نحوى ، وهنا يكون معنـــا بالطبع عملية أكثر صعوبة وهى تشكل الدرجة الثانية من درجات الصورة •

وهكذا فاننا اذا أعدنا وضع « الأفيال المخشنة » فى سياقها ، فاننا سنلحظ امكانية أن نفسر الخشونة كرمز للقوة والصلابة ، وهو ما يفسر عندئذ ، انه فى هذه الصحراء القاســية التى « لا يتحرك فيهـــا شىء » تظل الأفيال وحدها هى المسافرة ، وكذلك فى قول « هيجو » :

قـــد تسلقنا يوما حتى ذلك الكتاب الأسود

فالصفة لا يمكن أن تأخذ معنى سببيا أو تناقضيا ••• الخ اذا ظل معناها حرفيا لكن اذا أضفى عليها المعنى الاستعارى ، فانها يمكن أن تكسو القيمة التناقضية • فالأطفال تسلقوا حتى ذلك الكتاب على الرغم من جانبـــه المرعب •

والغالبية العظمى للصفات الزائدة التى توجد فى النثر الأدبى وعند الشعراء الكلاسيكيين تنتمى الى الدرجة الدنيا من الصورة ، ومن هنا يأتى — دون شك — أن الصورة الزائدة استطاعت الظهور على أنهـــا « عادية » ، ولقد عُدّت بالطبع صفات كتلك ، على أنها لون من الاسناد الثانوى ، ولكن لم يتم التنبيه الى أن الإسناد الثانوى ، ينبغى من ناحية أن ينفصل عن الاسم ومن ناحية أن يسوغ وجوده من خلال معناه ، وفى الحالة الأولى فان الفرق خفيف ، ويمكن أن يمر دون ملاحظة ، لكنه يظهر بوضوح فى الحالة الثانية ، وهى حالة تلاحظ بالتحديد عند الرومانتيكيين

ويزداد وضوحها عند الرمزيين ، وفيها تسود الدرجة العليا من الصورة ، ولن نأخذ الا مثالا واحدا :

الفم المرتعش واللازورد الأزرق النهم (مالا رميه)

فاللازورد يعنى الأزرق ، ونحن هنا فى حالة « الحشو » الصافى ، وهو حشو يمكن أن يختفى لو أن « الأزرق » أخذت بفضل الاستعارة معنى آخر زائدا على المتعارف عليه •

وهكذا فانه من ناحية الكثافة سواء فيما يتصل بالزيادة أو عدم الملاءمة يبدو تاريخ الشعر وكأنه مجاوزة لا تتوقف عن الاتساع والنمو •

المتحولات : الضمائر والظروف والأعلام

نمط الصورة الذى سوف نقترب منه الان لم يكن — على قدر علمنا — من بين الأنماط التى درستها البلاغة ، ولن تكون مهمتنا اذن توضيح طبيعته فقط ، بل ستكون أيضا تأكيد وجوده • انه صورة من نمط جديد ، لا تعتمد مثل النمطين السابقين (الزيادة وعدم الملاءمة) على تباعد الطرفين ولكنه يعتمد على عدم وجود أحدهما ، وبهذا المعنى يمكن أن نقترب به من الايجاز لكنه مع ذلك يختلف معه فى نقطة وهى ان الايجاز هو غياب عنصر مطلوب لذاته فى داخل الجملة •

لكن الصورة التى نتحدث عنها ، على العكس من ذلك ، تتمثل فى غياب عنصر يُستَكف ، بالطبيعة خارج العبارة ، فى السياق أو الفحوى ، وهذا هو السبب الذى من أجله تختفى هذه الصورة بسهولة • ولنأخذ فى الاعتبار عبارة منعزلة مثل « لقد جاء بالأمس » وهى تبدو عبارة طبيعية تماما ، ومع ذلك فان أداء وظيفتها على وجه الدقة يقتضى وجود عنصر خارجها • وهو عنصر يظهر دائما فى النثر ، ولكن الشعر يهمله غالبا من خلال نقص متعمد ، وهو ما يشكل بالتحديد الصورة التى نتكلم عنها •

ان عملية « التوصيل » ترتكن على وجود « رسالة » وعرف لغوى ، وهما يعملان منفصلين ، لكن يمكن أن تنشأ بينهما وفى داخل « الرسالة » ذاتها علاقات معقدة ، حللها « جاكوبسون » على النحو التالى :

« الرسالة » (مـ) والعرف اللغوى المؤدى لها (س) يعتمد كلاهما على دعائم الاتصال اللغوى ، لكن كليهما يؤدى وظيفته بطريقة مزدوجة ، فكلاهما يمكن ان يعامل اما على انه موضوع يمكن ان يستخدم أو يمكن ان يحتكم اليه ، وهكذا فـان « رسالة » مـا يمكن ان تقودنـا الى « العرف » أو الى رسالة أخرى ، وأنه من ناحية أخرى ، يمكن للمعنى العام لوحدة من وحدات « العرف » أن يتضمن اشارة اما الى « العرف » أو الى « الرسالة » ونتيجة لذلك فانه ينبغى التمييز بين أربعة أنمـاط مزدوجة :

١ — نمطان دائريان ، رسالة تقود الى رسالة (م/م) أو عرف يقود الى عرف (س/س) • ٢ — نمطان متشابكان ، رسالة تقود الى عرف (م/س) أو عرف يقود الى رسالة (س/م) (١) •

من هذه الأنماط الأربعة ، سوف نهتم باثنين لأنهما يولدان صـورا شعرية هامة ، وكلاهما يأتيان من « العرف » ويتجهان اما الى « الرسالة » واما الى « العرف » ولنكن أكثر دقة ، فمادامت الرسالة هى دائما النبع ، فان هاتين العلاقتين يمكن ان يأخذا الرمز (م•س•م) و (م•س•س) ولكن يمكن أن يختصر الرمز الى (س•م) و (س•س) •

توجد فى اللغة طبقة خاصة من الوحدات سماها جسبرسن «المتحولات» والتى عرفها بأنها « طبقة من الكلمات يتغير معناها تبعا للسـياق (١)

---

(1) Essais - Chap. IX. p. 176.

(1) O. Jespersen. Languaze. Londres. 1932.

والنموذج النمطى هنا هو « الضمائر الشخصية » • فمثلا « أنا » تعنى تبعا للعرف اللغوى الشخص الذى أرسل « الرسالة » لكننا نرى أن هذا التحديد يترك بعض الفجوات فعلى العكس من الاسم الذى يعين شخصا محددا ، فان « أنا » يمكن أن تنطبق على كل شخص ولكى نرفع الغموض لابد أن نعرف من هو المرسل « للرسالة » ، وفى اللغة المتكلمة نحصل على هذه المعلومة من خلال الموقف ، فالمرسل هو الذى يصدر عنه الصوت •

لكن القصيدة تكتب ، واللغة المكتوبة تعد « خارج الموقف » ، ومن هنا فان « الرسالة » ذاتها عليها أن تزودنا بالمعلومة الضرورية ، وفى النص المكتوب يحل حقيقة الضمير محل الاسم ، لكنه لا يستطيع أن يفعل ذلك الا اذا كان الاسم نفسه موجودا فى السياق ، واللغة المكتوبة بهذا تقدم لونا من « الزيادة » بالقياس الى اللغة المتكلمة ، فالخطاب يحمل توقيعا وكتاب الترجمة الذاتية يحمل اسم المؤلف وفى الرواية المكتوبة على لسان الشخص الأول تشير « أنا » الى ذات دون شك خيالية ، ولكنها ليست أقل حضورا وتميزا داخل السياق •

فماذا يمكن أن يقال اذن عن القصيدة ؟ وما معنى « أنا » فى قول الشاعر :

أنا المعتم ، أنا الأرمل ، أنا اللا مواسى
أنا أمير « قلعة » راكتين ذات البرج الملغى

ان القصيدة ذاتها لا تمدنا باجابة على هذا السؤال ، والضمير يبقى دون مرجع سياقى ودون شك فان القصيدة تحمل توقيعا ومؤلفها هو شخص محدد اسمه جيرار لبرونى المعروف بـ جيراردى نرفال •• وهذا فيما يبدو يحمل لنا المرجع المطلوب لكن كشف الهوية بهذه الطريقة يعد تبسيطا • فالقصيدة ليست اعترافات عاطفية ، ولا هى تسجيل للحالات النفسية لفرد ما ، والا كانت تهم فقط أصدقاءه أو المحللين النفسيين •

ولكى ندعم دليلا كهذا ، فانه يكفى التوجه نحو « الشخص الثانى » نحو هذا النداء الشعرى الموجه الى « المخـــاطب » لكن بطريقة تحمـــل أيضا بعض الفجـــوات •

يـــــا طفلتـــى ، شقيقتى

فلتحلمى باللحظات الناعمة

لمن تتوجه هذه الكلمات ؟ بالتأكيد الى امرأة ، لكن هذا كل ماتقدمه القصيدة عن هويتها فالطفلة .الأخت تظل امرأة بلا اسم وبلا وجه ، انها غير محددة ، كما ان الذى يخاطبها غير محدد • والمعنى المعقد والصعب المتصور الذى ينتج عن هذه الفجوات ، تضيئه اجابة يقترحها « ايتين سوريو » على السؤال : « من أنا » « أنا هى نحن » : فى وقت واحـــد شاعر رئيسى ومطلق ، وأيضا صورة شاعرية عن ذلك الشـــاعر يريد أن يقدمها للقارىء ، بل هى حتى القارىءنفسه باعتبارهقَدْ دَخل فى القصيدة الى مكان قد أعد له لكى يسهم فى مشاعر قدمت له » (١) •

فكما نرى لم تعد « أنا » مجرد مرسل لرسالة ، فالضمير هنا يعود الى معنى جديد ليس مدونا فى قانون العرف اللغوى وهو مع ذلك منبعث منه ، وكون الرسالة ذاتها خالية من المرجع الـــذى يحولنا اليه قانـــون العرف ، فان ذلك يمنح ذلك القانون قوة جديدة • فليس هناك فى القاموس كلمة تعنى « الشاعر الرئيسى والمطلق » والصورة نجحت فى خلق كلمة بهذا المعنى ، وهذه الصيغة توضح — فى التقعيد اللغوى — معنى صيغ من حـــدث الصورة ذاته باعتباره كقوانين اللغـــة العادية •

القصيدة مكتوبة ، لكنها تتظاهر بأنها متكلمة ، وهى من خلال ذلك تخرق قاعدة عامة لاستراتيجية « المقال » • فالمقال مـــن شأنه أن يمـــد

---

(1) Corres Pondance. des Ants. p. 149.

القارىء أو السامع بمجموعات من المعلومات اللازمة له ، لكن المتكلم حرصا على الاقتصاد يلغى المعلومات التى يعلم ان محادثه يستطيع أن يستخلصها من الموقف ، والقصيدة تفعل نفس الشىء مع فارق واحد هو ان الموقف لا وجود له ، ومن هنا فان كل الكلمات التى صنعت لكى تحدد ، تصبح عاجزة عن أن تملأ وظائفها ، فهى تعين دون أن تعنى ، وتصبح بذلك كلمات اشارية • ان الكلمات بالنسبة للغة المتكلمة تؤدى وظائفها داخل الموقف باعتبارها « فهارس » على حد تعبير « بيرس » وهى تصاحب الايحاءات والاشارات التى تزود بالمراجع ، وفى داخل اللغة المكتوبة تقود الكلمات الى شىء تم حدوثه من قبل الرسالة ذاتها ، لكنها فى داخل القصيدة تفقد هذا وذاك •

ترى فوق تلك القنوات

تنام هذه السفن

فى غياب الموقف ، ينبغى أن تكون القنوات والسفن ، تؤمىء الى شىء فى الرسالة لكن القصيدة لا تحتوى على أى شىء كهذا ، وليس هذا بالتأكيد بدافع الاقتصاد فى التعبير ، فالشعر حين يشاء يمارس « الاطناب » :

هنا كل شىء ليس الا نظاما وجمالا

رفاهية ، وهدوء ، ولذة

فالمعلومة هنا تتكرر أكثر من مرة ، ومن ثم فالفجوة هناك مقصودة ، لقد جاءت لكى تسم « بعدم التحديد » الذوات والأشياء التى تغمر العالم الشعرى ، وهذا الانطباع بالغموض النسبى (بالنجوم البعيدة المشبعة بأسرار لا نهائية) ينبعث أساسا من هذه الصورة التى ترتبط بدرجة اللغة الشعرية ذاتها •

ان الغموض الذى تعانى منه الأشياء ليس غموضا مبعثه الخاصة

الاحتمالية الناتجة من عدم معرفة الظروف ومن ثم يمكن ازالته بمعرفتها ، ولكنه غموض فى ذاته تقتضى طبيعته أن لا يعرف من أحد ، وأن لا يعرف الى الأبـــد •

ان المعالجة الشعرية لظروف « الزمان » و « المكان » يمكن أن تكون أيضا موضوعا لنفس الملاحظة بل ان هذه القضية تستحق تحليلا طويلا ، لكننا سنكتفى هنا باعطاء بعض المؤشرات •

ان ظروف الزمان مثل (غدا) و « أمس » و « قديما » أو ظروف المكان مثل « هنا » و « هناك » تدخل أيضـا فى الطبقة التى تسـمى بالمتحـولات Shifters وهى أيضا تخرق قانون العرف حـول الرسالة • « غداً » مثلا معناه اليوم الذى يتلو يوم « بث الرسالة » و « أمس » اليوم الذى يسبقه •

لكن هنا فى غياب الموقف ينبغى أن يكون السياق هو الذى يمدنـا بالمعلومات الضرورية ، وتلك قاعدة لا تلتزم بها القصيدة ، فمع أن هـذه الكلمات صنعت لكى تشير الى يوم محدد فانها تشير الى كل الأيام أولا تشير الى أى يوم ، ومن خلال استعمال الشـاعر لها تنقلب وظيفتهـا التحديدية فتصبح « عـدم التحديد » •

ويمكن أن يقال نفس الشىء عن الأزمنة الفعلية ، فكلها تعتمد على القياس الى الحاضر كوسيلة توضيحية وفى اللغة المتكلمة يكون الحاضر مؤرخا من خلال الموقف وفى اللغة المكتوبة من خلال السياق • لكن القصيدة ليست مؤرخة ، وتحديد تاريخ فى بعض الأحيان فى آخر النص ، هو فى الواقع تحديد لصناعة القصيدة والقصيدة تتسم هنا مرة أخرى بسمات اللغة المتكلمة ، فهى تفترض محورا لمرجع الزمن الذى يقدمه الاتصـال ذاته ، لكن الاتصال المكتوب ، ليس مصنفا تصنيفا زمنيا باعتباره حدثا ، وينبغى له هو بدوره أن يشير الى محـور مرجعه الزمنى • والحكايـة

الكلاسيكية تقول : « كان هذا فى عام النعـَم » لكن هذا المرجع يفقـد فى القصيدة فالحكاية تخرج فجأة من ماض غير محدد •

« لم تكن الحقول سوداء على الاطلاق ، ولم تكن السموات معتمة » والماضى يفقد هنا هذه النسبية التى تحدد معناه ، كما لو انه اذا استطعنا أن نقول كان ماضيا منذ الأزل ، والقوة المتناقضة للصورة تأتى من أنها تجابه النسبية ذاتها بقيمـة مطلقـة •

وفيما يتصل بالتحديد المكانى ، فأن نفس الصورة تحمل نفس القيمة التحويلية فعندمـا يقول الشاعر :

هناك اذهبـوا ولتعيشـوا معـا

فهو يشير الى « هناك » ولأنه ليس معنا « هنا » فى السياق لكى يقاس عليها ، فان « هناك » تعنى كل مكان أولا تعنى أى مكان ، حيث تشاد خارج العالم فى مكان « آخر » هو بالطبع غير هذا المكان ، من خلال لون من العدم الذى لم يعد دائرة محيطة بالوجود •

انها قوة متفردة لصورة تصنع مـن مجرد الفجوة ، لكنها عطـاء لتحول الوجود الى جـوهر والنسبى الى مطلق • وهكذا فان كل كلمـة (آخر) تفترض وجود (نفس) * التى هى آخر بالقياس لهـا • لكن فى القصيدة ، يكفى أن نفعل (نفس) لكى تعبر الصفة المقابلة لونا مـن خصائص الطبيعة ، هكـذا صنع (جارسيادى لافيجا) :

فلنبحث عن أنهار أخرى

فلنبحث عن أجيال أخرى وسهول أخرى

عن وديان أخرى للزهر وللظل

---

* كلمة (نفس) فى مثل (نفس الشىء) ، وكلمـة (آخـر) فى مثـل (شىء آخر) •

فهنا تتكرر كلمة « أخرى » أربع مرات وتصبح هى الاسناد الوحيد الذى يكفى أن نصف به الأشياء لكى تصبح (أخرى غيرها هى نفسها) ، وهكذا يتحول اللا محدد الى محدد •

النمط الثانى من البناء المزدوج (س/س) يولد نفس النوع من الصور ، وهذا البناء يتعلق أساسا بأسماء الأعلام التى ـ كما يقول جاكوبسون ـ لا يمكن لمعناه أن يتحدد الا من خلال الرجوع الى العرف اللغوى ، ففى العرف الانجليزى Jerry يعين اسم علم لشخص يسمى Jerry وبديهى اننا هنا أمام دائرة فالاسم يحدد أى واحد يحمل ذلك الاسم (١) •

ومن هنا فان اسم العلم لا يمكن أن يكتمل معناه الا اذا كان الذى يحمله (حاضرا) اما حضورا حقيقيا من خلال الموقف وأما بمساعدة الوصف بالمعنى المنطقى للمصطلح المتضمن فى الرسالة ذاتها •

وهنا أيضا لا تقوم القصيدة بهذا الالتزام ، فالوصف ينعدم ، واسم العلم من خلال ذلك لا يعين أحدا :

قولى لى « أجات » قلبك أحيانا يطير
بعيدا عن المحيط الأسود عن المدينة المدنسة
نحو محيط آخر تتفجر فيه الروعة (بودلير)

فمن هى (أجات) ؟ القصيدة لا تقول عنها شيئا ، ومحاولات البحث لا تعطى الا افتراضات ، ونحن اذ نفعل هذا فانما نجيب على سؤال غير مطروح و (أجات) ليست اسما مستعارا وليست اسما متخيلا كأسماء الكوميديا الكلاسيكية ، هو اسم امرأة ولأنه لا ينطبق على امرأة بعينها ، فانه يقودنا فى وقت واحد الى الكل والى اللا شىء من بين الأسماء

(1) Essais. p. 177.

(أجات) ليست امرأة محددة معروفة من المؤلف يريد أن يلبسها علينا وليست هى أيضا (أى امرأة) ولكنهـــا يمكن اذا أخذنا كلمات (ايتين سوريو) أن نقول انها امرأة (رئيسية ومطلقة) هذه الصيغة كغيرها من الصيغ المنتمية الى نفس النمط والتى استعملناها هى ماضية ودائما ماضية وغائبة دائما بلا وجود ، وهى تشكل محاولة للتعبير لما (يفوق التعبير) ونحن لا نريد أن نربط بهذا المصطلح معنى الغموض الذى يرتبط به أحيانا • • (فما يفوق التعبير) يعنى فقط عندنا انه يستحيل التعبير عنه من خلال النثر وبدون الصورة ، والشعر وحده من خلال الصورة هو القادر على التعبير عنه •

ان المحتوى الشعرى ليس مما (يفوق التعبير) مادام الشعر نفسه قد عبر عنه ولكن الحقيقة انه يستعصى على النثر ، لأنه يتجاوز العالم التصورى الذى تحدد فيه اللغـــة المعنى •

ان الشعر ليس « لغة جميلة » ولكنه لغة كان لابد أن يخلقها الشاعر ليقول مالم يكن من الممكن أن يقوله بطريقة أخرى •



الباب الخامس

المستوى المعنوى : الربط

مع دراسة الربط ، سوف نقترب من دراسة صورة لم تحظ بكثير من الدراسة حتى الآن ، مع انها تشكل واحدة من أكثر الوسائل تميزا ، ليس فقط فى الشعر وانما أيضا فى الرواية ، وحتى فى الرسم وفى الأفلام المعاصرة ، واذا كان الاسناد والتخصيص وظيفتين لغويتين خالصتين فان الربط تفيض به كل حقول الكلام • و « الربط » يدل على أكثر معانيه اتساعا فى أن « نضع معا » وهو ما يمكن أن يحدث فى خارج المقال أو فى داخله ، وعلى سبيل المثال فى توالى الصور داخل الفيلم أو على امتداد اللوحة أو حتى فى الحيز المكانى الحقيقى ، وليس اللقاء المتخيل الذى أجراه « لوتريامون » llautreamont بين مظلة وماكينة خياطة على خشبة تشريح الا تحقيقا لصورة ترابطية على مستوى الأنطولوجيا (علم الكائن) •

ومع ذلك فلن نركز للربط الا دراسة مختصرة ، فهو تربطه بالاسناد علاقة وثيقة ، ومن الممكن اذن أن نطبق على احدهما كل ما قلناه على الآخر ، ولكى نتلافى التكرار ، فلن ندرس من الربط الا النقاط الخاصة بـه وحده •

ولنؤكد دائما على نقطة : فى الوقت الذى كانت الوظيفتان السابقتان تشدانا الى داخل العبارة فان دراسة الربط سوف تسمح لنا على العكس بأن نلقى نظرة على هذا التوالى المترابط للعبارات والذى نسميه « المقال » •

فى اللغة السائدة يتم الربط فى صورتين ، احدهما واضح ، ويجرى من خلال وسائل تركيبية قوية يمكن أن تكون حرف عطف (الواو ،

لكن ... الخ) أو ظرف (مع أن .. الخ) . والثانى تضمنى ويتم من خلال تجاور بسيط ، وعلى هذا النحو يمكن أن نقول « السماء زرقاء والشمس تتلألأ أو السماء زرقاء . الشمس تتلألأ .

ونحن نرى أن العبارة الثانية خالية من حرف العطف وهى مساوية — مع ذلك — فى المعنى للعبارة الأولى .

وفى الواقع فان التجاور أكثر وسائل الربط شيوعا ، فوجود حرف الواو فى صدر كل جملة يثقل المقال بدرجة ملحوظة والكلام المكتوب يفضل اللجوء الى مجرد التجاور ، واذا كان التجاور اذن وسيلة شائعة ، فانه لا يمكن أن يعد « صورة » ومع أن البلاغة القديمة سمت الغاء الرابط « فصلا » فاننا نعتبر أن التجاور هو الشكل الطبيعى للربط وهذا ما فعله ج . أنطوان ، عندما عرف المقال بأنه (ربط ضخم) (١) وهو تعريف يعلق عليه فيما بعد قائلا (حيث يوجد كلام ، مقال متتال ، يوجد بالضرورة تتبع ، تسلسل ، وبالاختصار يوجد « ربط للعبارات » ولنلاحظ من ناحية أخرى انه فى معظم العبارات ، تشير الجملة التالية الى كلمة فى الجملة الأولى ، اما مباشرة ، أو بواسطة الضمير ، وهذه ليست قاعدة ، ومع ذلك فانها مفروضة ضمنيا من خلال ضرورات المعنى .

وككل الوظائف ، يخضع الربط لضرورات نحوية مقننة ، ويمكن أن يقال على الاجمال انه يتطلب التناسق على المستوى الصرفى والوظيفى للكلمات التى يتم الربط بينها ، وتلك الكلمات — على الأقل فى الفرنسية الحديثة — ينبغى أن تنتمى الى تصنيف واحد ، ومن ناحية أخرى تؤدى نفس الوظيفة ، فلا يمكن أن نقول : انه يعانى من البرد والأسبوع الماضى فالمجروران لا يؤديان هنا نفس الوظيفة المعنوية .

---

(١) La Coordination. T. I. p. 10.

هل توجد من ناحية أخرى قواعد تحكم وظيفة الترابط ؟

لنأخذ الصيغتين التاليتين :

انها تمطر واثنان واثنان تساوى أربعة •

« بول » أشقر وأمين •

من الناحية النحوية الصرفية لا يمكن أن نأخذ أى شىء على المثالين ، فحرف العطف هنا وصل بين كلمتين متناسقتين من حيث القواعد النحوية ، جملتان فى المثال الأول ، وصفتان فى الثانى ، ومع ذلك فان هاتين الصيغتين ، تماما كالأمثلة المشابهة التى أوردناها فيما يخص الاسناد ، تولد لدينا انطباعا محددا بالمخالفة ، لدينا هنا ، وهذا مما لا ينبغى الشك فيه ، انطباع بمجاوزة القياس الى قاعدة غير مصوغة لكنها مع ذلك موجودة ، والدليل على ذلك أن هذا النمط من المجاوزة له « لقب » فى الكلام العام ففى الحقيقة يسمى « القفز من ديك الى حمار » * الانتقال من فكرة الى فكرة ليس بينهما رابط • وهذا ما فعلته الصيغتان اللتان معنا ، فهما تجمعان أفكارا لا نرى بوضوح العلاقة المنطقية التى تجمعها ، وليس من شك فى أنه من الصعب ان نحدد ما هى العلاقة المنطقية التى ينبغى أن توجد بين الأفكار المتتالية ، ومع ذلك فنحن لا نتردد تحت شعار التفكك أو عدم « التلاحم » أن نرفض مقالا تبدو لنا أجزاؤه المتتالية موسومة بهذه الصفات ، وهنا ، كما يحدث غالبا ، يتولد لدينا شعور بمجاوزة دون أن نعرف مفهوم القاعدة التى قيست المجاوزة اليها ، هذه القاعدة سوف نحاول هنا أن نبنيها على الأقل فى صورة اجمالية •

---

* التركيب بالفرنسية هو Saute de Coq - a - L'ane وهو قريب مما يطلق عندنا فى الكلام الشائع على هذا النمط من الكلام حين يقال عنه « سمك . لبن . تمر هندى » .

(المترجم)

اذا كنا سنكتفى بصيغة عامة ، فاننا اذن يمكن أن نعطى قاعدة تقول ان كل ربط يستلزم وحدة الى حد مـا ، وحدة فى المعنى بين الأجزاء التى يربط بينها ونحن معنا هنا المبادل السينمانتيكى للقاعدة النحوية ، ففى مقابل التناسق الشكلى الذى يفرضه النحو ، يأتى تناسق معنوى يفرضه المنطق ، ولقد عبر نحوى بارز عن هذه القاعدة بهذا القدر مـن التعميم حين قال : « لا يوجد هنا ربط الا بشرط أن تكون التعبيرات المتتالية فى هذه الجمل تشكل مجموعا ، كلا ، وحدة تفكير » (١) ••

وحقيقة أن وحدة التفكير هذه يمكن أن تكون وحدة زيادية لجزيئات مختلفة جرى لمحها فى وقت متزامن ، لكن الادراك الطبيعى لا يجمع فى العـادة فى الموقف التفكيرى الواحد بين جزيئات متغايرة ، فنحن لا نفكر فى وقت واحد فى حالة الطقس ونظرية فيثاغورس •

لقـد حاول « شارل باييى » مع ذلك أن يعطى لهذا المبدأ صيغة أكثر تحديدا فعنده « ان جملتين تعدان مترابطتين عندما يكون موضوع الثانية هو الأولى (٢) » وهذا ما يعود بنا الى جعل الجملة الثانية « مسندا » نفسيا للأولى • وقد قدم باييى هذا المثال :

« الثلوج تنزل ، لن نخرج »

وهى عنده معادلة لـ « الثلوج تنزل (وبمناسبة نزول الثلوج) أضيف : أننا : لن نخرج • ولقد نقـدم • انطوان وجهة النظر هذه من الناحية النحوية ، ولكنه أضاف من الناحية النفسية لا يوجد الا ربط اسنادى » •

واذا سمح لنا هنا بأن نقدم رأينا ، فانه يبدو لنا أن الاسناد لا يتم بين جزئية وأخرى ، ولكن بين جزئيتين وموضوع ضمنى ، وهكذا فانه

---

(١) C. de Bore. syntaxe du Français moderne Leiden. 1947. p. 90.

(٢) Languistique générale. p. 56.

فى جملة « السماء زرقاء والشمس تتلألأ » يبدو أن من الصعب جعل الجملة الثانية مسندا للأولى ، وأسهل من ذلك أن نجعل الاثنتين مسندا لموضوع ضمنى هو « حالة الطقس » ولنتذكر أن الموضـــوع النفسى هو ســؤال مطروح يجيب عنه المســند ، وعن السؤال « ما حـــالة الطقس » تجيب هاتان الجملتان اجابة منطقية ، وعبارة « السيد جوردان ».* « نيكول .. اعطنى شبشبى .. واعطنى طاقيتى الليلية » تربط بين عبارتين لا شك فى وحدتهما الموضوعية (١) .

واذا نظرنا الى « الربط » من وجهة النظر هذه ، فانه لن يصبح الا لونا من الاسناد ، والقواعد التى تنطبق على احدهما سوف تنطبق على الآخر ، والجزئيات المربوط بينها ينبغى تبعا لذلك ، أن تكون منتمية الى نفس المستوى فى المقال ، وينبغى وجود فكرة يمكنها أن تشكل الموضوع المشترك ، والعنوان يؤدى غالبا هذه الوظيفة فى المقال ، فهو فى الواقع يشكل الموضوع أو المحور العام التى تكون كل أفكار المقال مسندات اليه ، يكون هو الكل وتكون هى جزئياته ولنلاحظ على الفور ، أنه اذا كان كل مقال نثـــرى علمى أو أدبى يحتـــاج بالضرورة الى حمل عنوان ، فـــان القصيدة وحدها هى التى تسمح لنفسها بعدم حمله مـــع اننا فى هـــذه الحالة نضطر الى تمييزها من خلال كلماتهـــا الأولى (٢) ، وما تفعلـــه القصيدة ليس اهمالا وليس تدللا فاذا كانت القصـــيدة تلغى العنـــوان فلأنها لا تتضمن — كما سنرى — هذه الفكرة التركيبية التى يعبر عنها العنـــوان .

تلاحم الأفكار ، نجده بالتأكيد فى التفكير العلمى ، وليس هناك داع

---

* فى مسرحية « البرجوازى النبيل » لموليير .

(١) بما أن كل مقال يتركب من روابط متتالية فهو يوضـــع بالضرورة تحت النظام الاسنادى الخالص وموضوع المقـــال يكون متضمنا أو محددا فى عنوانه .

(٢) هـــذه واحـــدة من الحقائق التى لم يتعرض لها عـــلم الشعر على الاطـــلاق فيما نعـــلم .

لايراد أمثلة ، فكل جملة تقود بالضرورة الى التاليـــة ، واذا لم يكـــن بينها وسائل ربط ولا تنسيق ، فلأن المؤلف بداهة يفترض أن قراءه لديهم القدرة على تحقيق ذلك • وليس الأمر كذلك في الشعر وعلى الاقل في الشعر الحديث ، لأنه في هذه النقطة يوجد بين الكلاسيكيين والمحدثين فـــرق جذري •

الشعر الكلاسيكي وعلى الأقل عند الشعراء الذين نتحـــدث عنهم هنا ، يظل في جزئياته نمطا للمقال المتلاحم ، فأدوات الربط النحوية ، تربط دائما بين جزيئات بينها تناسق منطقي ، وكل أمثلة جمل الربط التي اخترناها كانت في احكام هذه الجمل الأولى من « فيدر » لراسين :

لقد جرى القضاء وسوف أرحل يا عزيزتي تيرامين

وأترك الاقامة في أرض الحبيبة تريزين

« أرحل وأترك » الوحدة السيمانتيكية بين الفعلين اللذين جـــرى بينهمـــا الربـــط لا يمكن أن تكـــون أكثر كمـــالا •

في اللحظة التي تنفجر فيها أعترافات فيدر عـــن الحب العنيف ، الذي تغذيه عاطفة قوية يمكن أن تكون تبعا لذلك مبررا لتفكك التفكير ، هذه اللحظة يأتي الكلام المعبر عنها متلاحما بدرجة ملحوظة ، بل انه يمكن ان يمارس فيه بسهولة هذا التمرين الذي تقتضي به مبادىء التربيـــة القديمة ، والذي يستخلص (خطة المقال) من خلال عناصرها المتتالية :

١ ـــ اللقاء مع « هيبوليت » •

٢ ـــ مولد الهـــوى •

٣ ـــ الصراع ضـــد الحب •

٤ ـــ فشل هذا الصراع •

أربعة أقسام اذن تعبر عن أربع مراحل في هذا الحب الذي أمـــد

« المقال » بعنوانه . ومع ذلك فهناك استثناء فى « فيدر » تجدر ملاحظتة على نحو خاص لأنها تقدم نموذجا جرى تخفيضه من خلال « المقال » ذاته ، وينبغى أن نقتبس هنا قطعة « كاملة » عندما تعلن فيدر لتابعيها عزمها على الانتحار :

أنســـون

ماذا . . . لـــم تفقـــدى هـــذه الرغبة المرعبـــة
أمـــا زلت كمـــا أرى ترفضـــين الحيـــــاة
وتريدين أن تجعلى مـــن مـــوتك مـــركب النحس

فيـــــدر

يـــا الهى . . . لا أتمنى أن أجلس فى ظل غابـــة
متى أستطيع من خـــلال غبـــار نبيـــل
أن أتابع بالعين هـــذه العجلة التى تخترق الميدان

أنســـون

مـــاذا يـــا سيدتى ؟

فيـــــدر

(فى غيبوبـــة) أيـــن أنـــا ؟ ومـــاذا قلـــت ؟
وأين تركت أمانى وروحى تضل

فالفقرة الأولى تثير سؤالا : هل ستصر فيدر على فكرتها المنحوسة ؟ لكن فيدر لم تجب على هذا الســـؤال ، ولكنهـــا رحلت فى حلم داخلى ، والفقرة هنا لا تترابط مع سابقتها وقد قطع الربط ، وانكسر تسلســـل المقال ، فهنا اذن لون من عدم التلاحم ، ومع ذلك فان بقية النص يشير ضمنيا الى ما حدث من « مجاوزة » ويقوم هـــو ذاته بالتقليل منهـــا ،

فتعجب « انون » « ماذا يا سيدتى ؟ » يوضح مفاجأة طبيعية لـــروح تعودت على تلقى كلام متلاحم ، واجابة « فيدر » حيث اللا معقولية تبدو فى وقت واحد محتوى وغير مسلم به كما هو ، تعيد التسلسل الطبيعى للمقال من خلال ادماج « المجاوزة » فى المحتوى : فى غيبوبة • ماذا قلت ؟

وهكذا كما نرى فان « المجاوزة » خفضت منذ أن ولدت ، لكنهـــا احتفظت مع ذلك ببعض الفعالية ، فصورة العجلة التى تخترق الميدان كانت ستتكون أقل بريقا ، اذا لم تكن قد قدمت على انها شهاب مر فى عـــالم مقال لم يكن ينتظره •

ونوع « الصورة » القائم على قطع التسلسل المنطقى للتفكير ، لم تعطه البلاغة ــ على قدر معرفتنا ــ اسما معينا ، فعنـــد « فونتانيى » نجد تحت اسم التحويل صورة يعرفهـــا بأنها « انتقال مفاجىء غـــير متوقع ، وتعريف « التحول » على هذا النحو يبدو أنه يجعله يدرج تحته المجاوزة التى نحن بصدد دراستها هنا ، ومع ذلك فان « فونتانيى » يقدم مثالا للتحول على أنه « الغاء عبارات مفاتيح المجاورة مثل قال • • • و « أجاب •• » ونحن نرى مع هذا المثال اننا بعيدون عـــن الحقل ولا نستطيع أن نحتفظ بهذه التسمية للمجاوزة التى معنا •

وسوف نطلق نحن مصطلح « عدم الاتساق » على نمط المجاوزة التى تقوم على الربط بين أفكار ليس بينها فى الظاهر رباط منطقى •

بدءا من الرومانتيكية بدأ الشعر فى استخدام « عدم الاتســـاق » كوسيلة مطردة ، وقد عبر عـــن ذلك فـــاليرى حين قال : « لقـــد قرر الرومانتيكيون ابطال عبودية الذات ، وكان جوهر ذلك الغاء الخضوع « لتوالى الأفكار » (١) لكن التوالى فى الافكار ليس عبودية فى ذاته فهو

---

(١) Lettre sur Malllarmé. Pléilade p. 646.

اذعان « للعقل العام » وبدءا من اللحظة التى لا تسلسل فيها الأفكار ، يحكم على الروح بأنها غير عقلانية ، ولقد حكى Lévy - Bruhl « ليفى برل » أن الذى وجهه الى دراسة التفكير البدائى هو قراءة كتاب صينى قديم لم تكن تسلسل فيه الأفكار ، ان العقل هو قبل كل شىء « اتساق » • ومن أجل هذا فان الكلاسيكيين لم يجرؤا أبدا أن يستخدموا « عدم الاتساق » ، لكن الرومانتيكيين كانت لهم جرأة قطع نظام المقال ، ولكنهم لم يفعلوا ذلك الا بطريقة شـديدة الاعتـدال • لكن الرمزيـين بدون شك مـع فكرة « الالهامات » يتحملون مسئولية القفز النهائى فوق الحدود التى تفصل بين العقل واللا عقل ، ومن هذه الزاوية فانهم أول من يمكن أن يتحدثوا عن « اللغة الحديثة للشعر » • لكن الرومانتيكيين كانوا هم الذين خطوا الخطوة الأولى ، ولنقرأ هذا المقطع من « بوعاز نائما » *

بينمـا كـان نائمـا كـانت روت المآبيـة *

تنـام تحت قدمى بوعاز •• الصـدر كان عاريا

تحلـم لا تـدرى بـأى شـعاع مجهـول

حـين أتى فى اليقظـة هـذا الضـوء المتكـابد

لـم يكن بوعـاز يعـرف ان امرأة كـانت هنـا

ولـم تكن روت تعرف مـاذا يريد الله منهـا

هنا فى اللحظة الحاسمة من القصة ، فروت تنام تحت قدمى بوعاز ، وسوف تكمل معجزة الالتقاء ، لكن ها هى القصة فجأة تنقطع :

عندما كان العطر الطازج ينبعث من طاقات الزئبق

كـانت ريح الليل تتهـادى فوق جبـال الجليل

---

* قصيدة لفيكتور هيجو من ديوانه أسطورة القرون تتحدث عن شخصية « بوعـاز » وهو احـدى شخصيات الكتاب المقدس وهو زوج روت وجـد داود .

* Moab جنس يتحـدث عنه الكتاب المقـدس كان يعيش حـول البحر الميت .

هنا يحق للعقل المنطقى ان يتساءل : كيف تتسلسل الأفكار هنا ؟ الزئبق تتبعث منه رائحة طيبة والليل هادىء ولكن أى علاقة مع ما سبق ؟ أى صلة منطقية تصل هذا الوصف بحكاية القصة ؟ ما الذى تأتى الأشياء لتفعله فى « الحدث » الذى يحياه الانسان ؟ منطقيا وصف الأشياء لا يتكامل مع حكاية الحدث الا اذا كان لهذه الأشياء تأثير على مجراه • ونحن لا نرى على الاطلاق هنا أن رائحة الزئبق أو هدوء الليل يمكن أن يكون سببا أو عقبة أمامه فيما يجرى •

ربما استطعنا فى هذه المناسبة أن نحدد معيارا عمليا لعدم الاتساق ، فى كل الوحدات الوظيفية لا يمكن أن نلغى أو أن ننقل عنصرا دون الخلال بالوظيفة • وبنفس الطريقة نستطيع أن نقول ان أحد عناصر « الرسالة » يبدو « غير متسق » اذا كان يمكن الغاؤه أو نقله دون أن يقطع الوحدة أو الاستمرار الذهنى للرسالة ، ومن الواضح فى المثال الذى معنا ، أن البيتين الوصفيين يمكن أن يقطعا أو ينقلا دون أن يحدث أى فساد فى معنى القصة ، واذا الغينا كل المقاطع الوصفية المتخللة للحكاية ، لواصلت القصة مجرها •

ونلاحظ أن نفس الوسيلة سوف تظهر فيما بعد داخل البيت الشعرى نفسه :

روت تفكر ، وبوعاز يحلم ، وكانت الأعشاب سوداء

فهناك ملاحظتان متجاورتان لا نرى بوضوح الوحدة المنطقية بينهما •

ان التداخل غير المنتظر للطبيعة فى سياق الحدث الانسانى واحد من أكثر الوسائل شيوعا لتحقيق « عدم الاتساق » انه يشكل كما ترى ، المقابل الربطى لعدم الملاءمة • وقد رأينا أن أكثر صور عدم الملاءمة ترددا يتم من خلال اسناد خواص مادية الى ذوات روحية أو العكس ، وفى الحالتين فان الشعر يمزج الأناسى بالأشياء •

ان من السهل ايراد أمثلة كثيرة لهذا النوع من الاتساق • ولن نفعل هذا لئلا نقع فى التكرير ، لكننا نريد أن نسجل أن الرومانتيكيين اذا كانوا قد أكثروا منه ، فانهم مع ذلك لم يبتدعوه ، والدليل على ذلك هذه القصيدة الشرقية الجميلة من القرن الثالث عشر ، والتى نقلها « برنزشفج » فى كتابه (نبرات الكلمات ونبرات الأفكار) والتى لا نستطيع ان نقاوم متعة اقتباس بعضها هنا :

اقنع بما اوتيته : ابتسامة رقيقة ، وكلمات ونظرة
لا ينبغى ان تحن اليها كلها ، تمتع بشذاها الطيب
وانظر الى جمالها الرائع ولكن لا تحن اليها كلها
روح الانسان ليس موضعا للمتعة،والشفق هادىء والعالم صامت
اطفىء نار المتعة فى الدموع •

فمن خلال تتابع سريع للصور ، عبر الشاعر عن فلسفة للرفض : فلا يمكن احتواء الذات ولكن فقط مظهرها ، وعبارة « الشفق هادىء والعالم صامت » تأتى غريبة هنا ، لماذا هذا الوصف الفجائى للطبيعة ، قطع غير معلل ، ودخول عالم الاشياء الى عالم الاناسى • ومع ذلك فانه فى اللحظة التى دخلت فيها العبارة « الطفيلية » بلغت القصيدة أعلى درجات قوتها ، ولنلغ العبارة ، فان المحتوى لن يفقد كثيرا من جوهره ، ولكن القصيدة ستفقد كثيرا من سلطانها •

لنسمح لأنفسنا هنا بأن نفتح قوسين (نعالج بينهما نقطة جانبية) ان هذه الوسيلة هى وسيلة كل العصور وأيضا كل الفنون ، فقد خلقها الشعر ، ولكن فى العصر الحديث أخذتها الرواية والسينما بطريقة شديدة الاطراد جعلتها تكاد تفقد تأثيرها ، فالصورة المخترعة تهددها الصورة الشائعة ، فكثيرة هى الأفلام ، التى نرى فيها — مثلا — الكاميرا تبتعد فجأة عن الحدث والأناسى ، لكى تتركز لحظة على شجرة أو منزل ، أو زاوية فى الأفق ، وهذا التكنيك المسمى « الازمنة الميتة » ليس الا اعادة

تناول لصورة شعرية قديمة . نستطيع كذلك أن نخاطر فندفع المقارنة الى مجال الموسيقى حيث كانت الموسيقى الكلاسيكية قائمة على وحدة النغم ، بينما تدخل الأصوات غير المتناسقة فى الموسيقى الحديثة ، وليست هذه هى الحالة الوحيدة التى يمكن الحديث فيها عن الأسلوب المقارن فى الفنون المختلفة والذى يمكن ارجاع جذوره بسهولة الى الشعر ، ولنغلق الآن القوس حول هذه المشكلة التى يمكن أن تقود الى المشكلة الواسعة التى سماها م . سوريو « تلاقى الفنون » والتى لا نستطيع معالجتها هنا .

عدم الاتساق ليس ناتجا دائما عن تداخل الذوات والأشياء ، وان كانت تلك أكثر الوسائل التى تتجسد فيها هذه الوسيلة ، ولكن هناك وسائل أخرى وهذا هو أحد الأمثلة :

كان لحنا أودعته كل الحان « روسينى » و « موزار » و « وبير »
لحنا شديد القدم ، جنائزيا حزينا
لكن له عندى أنا وحدى عذوبة سرية
فى كل مرة اسمعه يتجدد شباب روحى مائتى عام
هذا عهد لويس الثالث عشر وأنا أعتقد بأنى أبصر
سكينا خضراء تمتد وخنزيرا يصفر

فالبيت الأخير هو خاتمة المقطع السابق ، والجملة التى يتضمنها مقترنة بأداة ربط واضحة به وهو يتحدث عن الرؤيا التى اثارتها هذه الموسيقى المفضلة عنده على كل ما عداها . ولكن هذه الرؤيا لا تتفق مع ما كان ينتظر منها ، عندما نقرأ « كان هذا فى عهد لويس الثالث عشر » نستعد لاثارة شىء يرتبط ارتباطا خاصا بالعصر المشار اليه ، أو على الأقل بماض بعيد ، يستطيع من خلال انعكاسه على الروح أن يثير الحنين لكن مانراه هو « سكين خضراء تمتد وخنزير يصفر » وهذا شىء ليست له

علاقة خاصة بعهد لويس الثالث عشر ولكنه يحدث فى كل زمن ، وليس شيئا تاريخيا كما انه ليس حدثا شديد التألق ، كما تجعلنا مقدمة النص نتوقع ، وذلك لا يسوغ التضحية بكل ألوان الموسيقى التى يمكن أن تثير الذكريات .

ينبغى أيضا أن نفسح موضعا للربط المعنوى ، ونحن نعلم انه باستثناء « الواو » و « لا المكررة » اللتين تعبران عن الربط الخالص تحتفظ كل حروف الربط بقيم معنوية محددة . فحرف « لكن » مثلا يعبر عن التضاد ، ومن هنا فان المجاوزة يمكن أن تنشأ لا من خلال مجرد التباين بين المعطوفين ، ولكن من خلال انهما لا يتباينان ، لقد كان « اندريه بريتون » يفضل من بين أبيات « رامبو » هذا البيت « ولكن النسيم مفيد للبدن » ، وقد اقتبسه فى أحد نصوصه :

كل طريق يحفه الغموض الثائر
غموض الريف فى الزمن الغابر
قلاع تزار ، حدائق هامة
فى مثل ذلك المكان ، يمكننا أن نسمع
العواطف الميتة القديمة ، لفارس جوال
ولكن النسيم مفيد للبدن !

فافادة النسيم للبدن ليس عليها اعتراض ، على الأقل فى ظاهر علاقتها بما سبقها فالتعجب هنا غير منتظر ، ولكنه من خلال وروده على هذا النحو يعطى مرة ثانية سلطانا لمعنى أن « النسيم مفيد للبدن » .

ان عدم الاتساق لا يلاحظ فقط فى الشعر فى علاقة الجمل بعضها ببعض ، ولكنه يلاحظ أيضا مع ان ذلك نادر — فى داخل الجملة ذاتها .

ونفس القانون يحكم الربط بين جمل أو بين كلمات ، فعبارة « بول » أشقر وطويل « متسقة » ، لكن عبارة « بول أشقر وغير خائن » تبدو غير متسقة ، لأنه فى العبارة ينصرف المسندان الى مسند اليه واحـــد هو « بول » بينما فى العبارة الثانية ينصرف أحدهما الى شخصه الحسى والآخر الى شخصه المعنوى ، والى هذا النوع الأخير من عدم الاتساق ينتمى بيت هيجو فى بوعاز نائما :

مغطى بالبراءة الصادقة والكتان الأبيض

وهنا أو هناك ، يبدو عدم الاتساق شديد الوضوح لو أننا ترجمنا بيت الشعر الى نثر ، ، فكل قارىء سيفاجأ حين يجد فى نص النثر العادى عبارة كتلك « كان بريئا ويلبس الكتان الأبيض » •

ونجد نفس المزج غير المتسق لخصائص جســدية وروحية عنــد « فرلين » :

هــــذه فواكه وأزهــــار وأوراق ، وأغصـــان

ثــم هـــذا قلبى الــــذى لا ينبض الا لـــك ،

ولنأخذ أخيرا هذا المثال الجميل لجارسيا لوركا :

قذارة من خداعات ورمال

حيث يربط العطف هنا بين الانسانى واللا انسانى •

كل هذه الأمثلة تقترب من « عدم الالاتساق » و « عدم الملاءمة » ، ففى الحالتين تنشأ المجاوزة من عدم انتماء الجزئيات الى عالم واحد فى المقال ، ولكن ربما كانت هنالك حالات يقترب فيها « عد مالاتساق » من « الزيادة » ، وذلك مثل الامثلة التى يتم فيها الربط بين جزئيات يكون أحدهما متضمنا للآخر ، مثل تضمن الجنس للنوع والكل للجزء • فـــلا يمكن أن يقال « أوروبا وفرنسا » أو « الحيوان والكلب » لكن الشعراء مع ذلك لا يخافون من استخدام هذا اللون من الصيغ ، مثلا :

لـــون المرجـــان ولـــون خديـــك
صبغا العربة الليليـــة ومحاورها الصـــامتة

(فينى)

تخفيض المجاوزة الربطية تثار من خـــلال المجاوزة نفسها ، فبـــين الجزئيات غير المتجانسة يجب اكتشاف التجانس وهذا ما يتم من خـــلال الاستعارة ، كالشان تماما فى قضية الاسناد فتغيير فى المعنى يلحق أحد المعطوفين ويعيد التجانس الى المعدل .

الومزيون يرون فى مثل « مغطى بالبراءة والكتان الأبيض » البياض الذى هو رمز البراءة ، ولنلاحظ فى هذا الصدد أن الرمز دائما قـــريب من الاستعارة مادام هو أيضا مبنيا على المشابهة ، لكن النبع الرئيسى لكل شعر وصوره ، هى الاستعارة القائمة على تداخل الحواس Synesthesiqu أو التشابه الفعال ، وكل الامثلة التى درسناها ، ترتكز عليها ولنكتف باظهار ذلك فى حالة واحدة فى بيتين :

عطـــر حقيقى ينبعث مـــن باقـــات الزئبق
وانفاس الليل تتموج فـــوق جبال الجليـــل

وعلى هذا النحو يتتابع الوصـــف الطويل (الـــذى يتلو البيتين فى القصيدة) ليقدم انطباعا خاصا ، خصوصية نوعية ، من الصعب بالتأكيد أن تحددها المفردات الشائعة ولنقل لتقريب الافكار أن هذا الخيط مـــن الرقـــة والفخامة والبساطة والعظمة يخلق جـــو « الكتاب المقـــدس » وهذا الجو يقدم للقصيدة وحدة كاملة ، واذا حاولنا ترجمة « الانطباع » من خلال صورة فان البعض قد يقول ان الكون كله يسكن ويتراجع فى اللحظة التى سوف تكتمل فيها معجزة الحب ، فالحدث واطاره همـــا فى ذاتهما غير متناسقين ، ولكنهما على هذا النحو يلتقيان من خلال تناســـق

« انطباعى » فروح السلام المنبعثة من « النص المقدس » تغلف الذوات والأشياء وتمحــو الفروق الموضوعية بينهمــا ، لكى تترك الروح التى تسكنهما تشف وحدها . فالوحدة التى افتقدت على المستوى الفكرى تمت استعادتها على المستوى العاطفى ، وهنا تكمن الطاقة العميقة لكل شعر .

لكن هذه الوحدة العاطفية التى يجهلها النثر ويثيرها الشعر ، هذا المعنى المناخى الذى هو جوهر كل قصيدة ، لنحترس من أن نجعله القيمة الوحيدة فى المحتوى ، فهى تظهر مــع عدم التناسق ومن خلالــه وبدون الصورة فان نفس الكلمات لم تكن تحمل الا معناها التوصيلى الموضوعى أو الفكرى ، لكن الوحدة العاطفية هى الوجه المقابل لعدم الاتساق الفكرى .

هل نستطيع الآن أن نميز بين درجات مختلفة فى هذه الصورة كما فعلنا مــع الصور السابقة ؟ هل توجد درجة دنيــا ودرجة عليا لعــدم الاتساق ؟ يبدو أن الأمور تسير هنا بنفس الطريقة التى سارت بهــا فى حالة الاسناد ، ودرجات المجاوزة تتفاوت تبعا لدرجات عدم اتساق المتعاطفين ، ومع ذلك فهناك وسيلة أخرى لملاحظة التدرج فى هذه الصورة وهى « الأصالة » فالتباين يمكن فى الواقع أن يتم بين جزئيتين ليســت لهما نفس درجة الأهمية فى المقــال ، احداهما يمكن أن تكون رئيسية ، والأخرى ثانوية ، وعدم الاتساق يقطع تسلسل المقال ، لكن الخيط يمكن أن يتصل فيما يلى الجزئية غير المتسقة ، ويبدأ تشابكه من جديد ويستمر . وفى هذه الحالة فان عدم الاتساق لن يكون الا خلية غريبة داخل جسم يحتفظ رغم كل شىء بوحدتــه .

وتكاد تكون تلك حــالة معظم القصائد الرومانتيكية ومــا بعــد الرومانتيكية حتى « رامبو » و « لوتريامون » فلقد كان الوصف مثــلا يقطع الحكاية . لكن الحكاية تعود للاتصال بعد الوصف ،وظلت القصيدة مقالا مترابطا وتتابع الأفكار ظل كأنه نسيج شفاف يمر تحت خيط عدم الاتساق ، وفى سونية نرفال ، تأتى هذه الأبيات الوصفية :

ثم قصر من الطوب الأحمر زواياه مـــن الأحجار
وزجـــاج نوافـــذه مصـــبوغ باللـــون المحمـــر
ثم سيدة فى شرفتها العالية
شقراء سوداء العيون ، فى ثيابها القديمة

وهى عبارات تصف موضوعات تتضمن فى وقت واحد الجمال والنكهة التاريخية .

لكن الأشياء مع « رامبو » تغيرت تماما ، وفى قصائده النثرية على نحو خاص يتلاشى الحاجز بين الموضوعات الرئيسية والموضوعات الثانوية ، وعدم الاتساق يظهر من عبارة الى عبارة وخيط المقال لا يعود ابدا الى الاتصال ، وهذه واحدة من قصائد رامبو النثرية عنوانها « أغنية ليلية عاميـــــة » .

ريح فتحت ثغرات اوبرالية فى الحواجز ــ تضطرب جذور الأسطح الحمراء ــ تتبعثر حدود البيوت ــ تنخسف مفترقات الطرق .

على طول امتداد أشجار الكروم استند على أقدام مزارب ــ نزلت فى عربة الجياد تلك التى يشير الى عصرها التقريبى زجاجها المحـــدب واللافتات المنتفخة ... عربة موتى فى نومى ــ وحدة ، منزل راع مـــن بلاهتى العربة تنحرف على خضرة الطريق الكبير المحر ، ومن ثغرة فى أعلى زجاج النافذة اليمنى كانت تدور الصور القمرية الشاحبة ، الأوراق ، الشهود ــ خضرة وزرقة شديدة القتامة تغزوان الصورة ــ دواب يفك وثاقها وتنطلق الى بقعة من الحصباء فى السهول المجاورة ــ هنا سوف نصفر للعاصفة وللسد ومين وسالوميات والحيوانات الضارية والجيوش . ونرسل منهكين عبر المياه الهادرة والأسماك المنتشرة ، تتدحرج فرق عواء الكلاب ــ ريح تبعثر حدود البيوت .

فى مثل هذا النص لم يعد من الممكن تمييز الأفكار الرئيسية مـن الأفكار الطفيلية واعادة المقال الى اتساقه من خلال محو أو تحريك مالا يتكامل مع السـياق ، ولا يمكن كذلك تلخيص هـذا المقال من خـلال « النصوص الصغيرة » التى تحدث عنها فاليرى وحتى العنوان نفسـه « أغنية ليلية عامية » لا يعبر عن الفكرة الرئيسية ، وفى الواقع فـان هذه القصيدة لا يمكن أن يوضع لها عنوان ، لأنه ليس لها موضوع يمكن تعيينه ، فهى تحرك لموضوعات متباعدة ، ولأحداث متنافرة ، وهـذا النص يتجاوز حدود المقال المتماسك ، ولقد قلت من قبل أن لحظة تفكيرية واحدة لا يمكن أن تضم جزيئات بينها تنافر كلى وعلى الأقل فيما يتصل بالتفكير العادى ، والتباين الموضوعى الذى تتسم به هذه القصيدة يذكر بعـالم الأحلام ، وتفكير الحلم يشكل عدم تلاحمه الداخلى دائما أبرز جوانبه ظهورا والسرياليون كما هو معروف كانوا يؤمنون بالتشابه بين الشـعر والحلم والهذيان ، على الأقل فيما يتصل بجانبها السلبى المشترك ، وليست الكتابة « العفوية » التى وجدت فيها السريالية سبيلا أساسيا للابداع الشعرى الا انصراما عفويا متجددا بين الانسان ونفسه يتحقق من خلال فكر ذى درجة ضغط منخفضة ٠

ومع ذلك فانه فى نظام الاسناد وكذلك فى نظام الربط يجد السرياليون لونا من الوحدة العليا على مستوى يتجاوز مستوى الواقع و « الصدفة الموضوعية » وهى مبدأ من مبادىء ما فـوق الطبيعة التى يعزو اليهـا « بريتون » دوافع اللقاء الذى يبدو فى الظاهر عشوائيا ، بين الصور التى تنتجها « الكتابة العفوية » ومن المعروف كذلك ان السرياليين كانوا يطلبون أحيانا من عدم الوعى النفسى أن يمدهم بالدوافع التى يبحثون عنها من خلال التردد بين التحديد الجزئى النفسى والتحديد الكلى الميتافيزيقى ، لكننا لا نستطيع الا أن نرفض مثل هذا التفسير ٠

ولنؤكد المبدأ الذى قلناه ان الشعر شأنه شأن النثر هو مقال يؤديه مؤلفه لمتلقيه وليس هناك مقال اذا لم يكن هناك اتصـال ، ولكى تكتمل

القصيدة كقصيدة ينبغى ان تفهم ممن وجهت اليه ، الاضفاء الشعرى سبيل ذو وجهين تبادلى وترامنى تجاوز وتخفيض للمجاوزة ، هـدم واعادة للبناء ، ولكى تؤدى القصـيدة وظيفتها مـن الناحية الشـعرية ينبغى « للمعنى » فى وعى المتلقى أن يفقد وان يتم العثور عليه فى آن واحد .

هذه الحركـة من ضياع ووجود ، ذهاب ومجىء مـن المعنى الى اللا معنى ثم من اللا معنى الى المعنى ، تشكل الملامح المشتركة لمنهـج الأنماط الثلاثة الكبرى للصورة التى درسناها .

ودون شك فانه اذا كانت حركة الذهاب والمجىء تلك هى التى تعطى للقصيدة خاصيتها الشعرية فذلك لأن خطوات المنهج تأخذ اتجاها واحدا غير قابل للعكس ، فالوعى لا يجد فى طريق عودتـه ما كان قد تركـه فى طريق ذهابه ، والمعنى يتعرض فى خلال هذه الحركة لتحور داخلى والشكل لم يعد كما كان ، واذا كان يقصد من « شـكل المعنى » بناء العنـاصر المثلة له ، فان على علوم أخرى مثل علم النفس أو علم الظواهر أن تحدد طبيعة هذا التحور ، وسوف نتعرض لهذه المشكلة فى الخاتمة ، وسوف نرى فى حينه لماذا يعد كل تأويل للنص الشعرى صوابا وخطأ فى آن واحد ، فعلى حين يعد صوابا من وجهة نظر جوهر المعنى فهو يعد خطأ من حيث انه ينقل معنى الجزيئات فى لغة نثرية تخون من خلال ذلك النقل شـكل المعنى الخالص للشعر .

أننا نستطيع أن نقرأ الترجمة النثرية لقصيدة ما ، لكن بشرط أن ننسى هذه الترجمة حين نعيد قراءة القصيدة . أن النصين لا يمكن أن يترامنا فى الوعى ، وهناك مشقة فى رؤية احدهما ، وهـو النثر ، يغمر الآخـر ويغرقه . ان الشعر له جوهر ملكى فاما أن يسود وحده أو يعتزل .

* * *

الباب السادس

نظام الكلمات

نحن لم نتوقف خلال التحليلات السابقة عن الحديث عن النحو حيث تحددت كل الصور موضع الدراسة من خلال علاقتها به • فالتضمين هو عدم توافق بين البحر الشعرى وقواعد التركيب والقافية الحقيقية هى قافية غير نحوية ، وعدم الملاءمة يبنى على قواعد الوظيفة الاسنادية • والزيادة على قواعد الوظيفة التخصيصية أو التحديدية ••• الخ • ومع ذلك فنحن هنا سوف نضع أنفسنا فى مستوى نحوى صرف ، فالبناء الذى سوف ندرسه لن يستخدم العناصر الصوتية أو المعجمية للغة ولكن سيستخدم فقط العناصر النحوية الخالصة : الصرفية والتركيبية •

ان القوة الشعرية للنحو قد لاحظها من قبل كل من اللغويين والشعراء هكذا كتب « جاكوبسون » ان المصادر الشعرية الكامنة فى البناء الصرفى والتركيبى للغة ، أى شعر النحو ونتاجه الأدبى ، ونحو الشعر ، لم يعترف بها من قبل النقاد الا نادرا وأهملت اهمالا يكون تماما من قبل اللغويين ، وعلى العكس فان الكتاب المبدعين عرفوا غالبا الاستفادة بجانب عظيم منها (1) •

وهذا الرأى هو رأى شاعر أيضا ، ففى مقدمة ديوانه « عيون السا » يعترف اراجون : « كنت فى العمر التى نتعلم فيها حب الشعر وقد شدنى على نحو خاص بيتان لرامبو هما :

لكن أغنيات روحية / ترفرف فى كل مكان فوق العناقيد

---

(1) Essais. p. 224.

هكذا كانتا تحت عنوان « عاطفة صيف » فى احدى الطبعات ، واليوم نجدها فى طبعـــات أخرى :

ترفرف بيـــن العنـــاقيد

ولا شك ان الطبعة الثانية أصح ، لكنى لا أستطيع أن أعود راكضا كل الطريق الذى سرته ، وبالنسبة لى مـــادمت حيا ، فسوف أقرؤهـــا « ترفرف فى كل مكان » وقد يقال لى هذا خطأ ، ولكنى أصر على اعتباره جمـــالا » .

ثم يضيف الشاعر معلقا « ليس هناك شعر مالم يكن هناك تأمـــل فى اللغة ، وفى كل خطوة اعادة خلق لهذه اللغة ، وهو ما يتضمن تحطيم الأطر الثابتة للغة ، وقواعد النحو ، وقوانين المقال » .

لقـــد حاولنا أن نبين خلال التحليلات السابقة كيف « يحطم » الشعر على طريقته « قوانين المقال » وسوف نحاول الآن أن نرى موقفه مـــن « قواعـــد النحـــو » .

وهنا أيضا يتميز الشعر بأنه « مجاوزة » منتظمة بالعلاقة الى معدل النثر لكنه يمكن من البدء ملاحظة محدودية هذه « المجاوزة » ، وفى الواقع فان الشعر الفرنسى فى مجمله يبدو محترما للقواعد النحوية ، والمخالفات تبدو دائما حيية الى حد مـــا ، حتى « مالارميه » الذى يبدو أنه كـــان يبحث متعمدا فى « المجاوزة » النحوية عن المصـــدر الرئيسى لكتابتـــه الشعرية ، ولنذكر عبارته « انني تركيبى » ولقـــد كانت بعض قصائده من خلال خرقها لقواعد التركيب تتحدى المعقولية ، وعلى سبيل المثال قصيدته « قبر شارل بودلير » وهذا اقتباس منها :

أى ورقـــــة جـــافة فى المـــدائن دون مســـــاء
منذور يمكن ان يبـــارك مثلهـــا تعيـــد الجلـــوس

أمــام الرخام بــلا جــدوى بودلــــير

ان واحدة من الوظائف الرئيسية للنحو هى ان يحدد داخل التتابع الامتدادى للرسالة ، بأى جزئية تتصل تلك الجزئية ، وبالنسبة لهــذه الأبيات فان الشراح أنفسهم أعترفوا بأنهم غير متأكدين •

ان هذه الفوضى التركيبية ، تبقى مع ذلك استثنائية فى الشــعر الفرنسى ، ان السرياليين أنفسهم ، الذين أخذوا الحرية التى نعرفها فى مواجهة المنطق ، ظلوا فى الغالب خاضعين لقواعد النحو • وهذه عبارات من « أندريه بريتون » يقتبسها أحد النحاة دليلا على عمومية مبادئهم (١) •

هذا اليوم الممطر ، يوم كالأيام الأخرى ، وأنا وحيــد أنظر مــن خلال نافذتى الى القطيع على حافة هاوية مدت عليها قنطرة من الدموع ألاحظ يدى اللتين هما أقنعة فوق وجوه ، ذئاب تقنع تماما بدانتيلا حواسى •

هذا النص الذى يبدو أنه يتحدى المنطق لا يؤخذ عليه على الأقل من الناحية النحوية شىء ، والشعراء الفرنسيون يبدو أنهم فى مجموعهم استجابوا لنصيحة هيجو : « اتركوا النحو فى سلام » والسبب فى ذلك مفهوم •

النحو هو الركيزة التى يرتكز عليها المعنى ، فبدءا من درجة معينة فى المجاوزة بالعلاقة الى قواعد الترتيب والموافقة ، تتهاوى العبارة ، وتختفى القابلية للفهم وجاكوبسون يقدم مثــالا ممتازا على ذلك مــع العبارة التى اقتبسناها من قبل •

أفكار لا لون لها خضراء تنام هادئة فى غضب

ولقــد كتب معلقا : « اذ فككنا العبارة فسوف نجد لدينا مسندا اليه فى صيغة الجمع « أفكار » ينسب له حدث « تنام » وكل من المسند اليه

(1) Fisher et Hacquard - A La découverte de La grammaire Française. Paris 1959.

والحدث له وصف ، فالأفكار « لا لون لها » وخضراء و « النوم الهادىء » فى « غضب » •

وأيا كانت عدم معقولية هـذه الجملة فانها تبقى مـع ذلك جملة ، وتحتفظ بوضعها هذا بطبقة أولى من المعنى ، لكنها اذا كانت تحترم العرف النحوى هنا ، فانها فى المقابل تنتهكه اذا كتب « غضب فى هادئة خضراء لها تنام لون لا أفكار ، فلن يكـون معناهـا جملة ولكن مجرد تجـاور كلمات ، وكما يقول جاكوبسون فان « نغم العبارة وحده هو الذى يستطيع أن يحول كلمات حرة الى مجموع »(١) •

« كلمات حرة » ان التعبير ينطبق تماما على بعض صيغ الشـعر المعاصر حيث تبدو الكلمات وكأنها فقدت مؤشرات ترابطها التركيبى ، وغياب العقل على نحو خاص ، يرفع المفتاح من قبة المبنى اللغوى والكلمات تتوالى دون أن نعرف أيها له علاقة بأيها ، وحقيقة فان مجرد تجـاور كلمتين يمكن أن يوحى بارتباط تركيبى بينهما ، وليس مـن الصعب اعادة تشكيل جملة بدءا من المشهد التالى :

القطعة العصفور الأسود تأكل

لكن اذا كان بالاضافة الى ذلك ، يوجد فى العلاقة المعجمية عـدم ملاءمة ، أى اذا كان الشاعر قد جمع فى وقت واحد الى المجاوزة المنطقية ، المخالفة النحوية ، فان قابلية الفهم تختفى على الأقل بالنسبة للقارىء المتوسط ، وهذا هو الشأن مثلا مع هذه الأبيات لرفردى :

التراجع وضجيج الخطو

يوم عيـــد

العين الســوداء

---

(1) Essais p. 204.

الرأس

الاسم البربرى لقـــادم جديـــد

ومثل هذه القصائد يظل الشراح وحدهم هم القادرون على تحمـــل اعطاء معنى لها ، لكن جمهور الشعر ليس الشراح وحدهم ، ان هنـــاك نقطة حرجة للمجاوزة ، نوع من الحد لقابلية الفهم ، متنوع دون شـــك من قارىء لآخر ، لكنه يمكن ان تسند له من الناحية الاحصائية قيمـــة « المتوسط » الذى تتوقف بعده القصيدة عن التأثير كلغة ذات دلالـــة . وربما لأن الشعر المعاصر تجاوز هذا الحد طواعية فقد حدث الانفصال بينه وبين جمهوره ، وهو انفصال يشكو منه شعراء الشباب اليوم •

ومع ذلك فانه داخل العينات التى جمعناها ، تظل المجاوزة النحوية باستثناء بعض قصائد مالارميه ، غير متجاوزة لهذه النقطة الحرجـــة ، والمخالفة النحوية تظل محدودة ، لكنـــه ينبغى الاشـــارة كذلك الى ان استخلاص نحو للشعر هو بالتأكيد مهمة تفرض ، وليس فى نيتنا هنـــا الشروع فى ذلك ، نحن نريد فقط طرح فرض عـــام يكون صالحا لكـــل مستويات اللغة ، وللتأكد من أن هذا الفرض تمتد فعاليته الى المستوى النحوى يكفى أن نطبقه على نمط واحد من أنماط المجاوزة ، وقد اخترنا « القلب » وهى صورة تتصل بقاعدة ترتيب الكلمات ، ولهذه الصورة مزية هى ان كل الشعراء مارسوها بدرجة من التردد تسمح لها بالوقوع فى دائرة العمل الاحصائى •

نحن نعلم انه فى الفرنسية على خلاف اللغات الاعرابية كاللاتينية تتحدد العلاقد بين الأجزاء مـــن خلال الموقع لا من خلال حركة آخـــر الكلمة ، وترتيب الكلمات يخضع فى الفرنسية لقاعدة سماها « بـــايى » « المشهد المتطور » وهو يضع اداة التعريف قبل المعرف ، والفاعل قبـــل الفعل والفعل قبل مكملاته ••• الخ وكل خروج على هـــذه القـــاعدة

يسمى « قلبا » ونحن نقترح دراسته بالعلاقة الى نموذجنا المفضل أى الصفـــــة •

ان موضع الصفة واحدمن أكثر القضايا تنقيبا ومناقشة فى النحو الفرنسى ، ويمكن ان نميز على الأجمال أربع حالات :

١ ــ صفات تأتى عادة بعد الموصوف (مثل صفات العلاقات والألوان) فنحن نقول دائما « الانتخابات البلدية » وليس « البلدية الانتخابات » و « الكلب الأسود » وليس « الأسود الكلب » •

٢ ــ صفات تأتى عادة قبل الموصوف ، وهى صفات قليلة ويمكن حصرها فى مثل جميل كبير ، طويل ••• الخ فنحن نقول « جميلة مائدة » ولا تقول « مائدة جميلة » •

٣ ــ صفات يمكن ان تأتى قبل الموصوف أو بعده مــع احتفاظها بنفس القيمة مثل : « حادثة مروعة » أو « مروعة حادثة » •

٤ ــ صفات تختلف قيمتها حسب موقعها ، مثل « طفل قذر » و « قذر طفل » (*) ومع ذلك فاذا أريد ملاحظة الأشياء فى عمومها ، فانه يمكن القول بأنه باستثناء عدد صـغير محدد من الصفات تأتى دائمـا متقدمة ، فان الفرنسية تميل الى تأخير الصفة اذا تم الرجوع ، كمـا ينبغى فى تصورنا ، الى النثر العلمى ، باعتباره معدلا للغة • ولكى نقنع بهذا فيكفى الرجوع للاحصاء الذى يقول انـه باستثناء الابداع تأتى الصفة دائما متأخرة ، ويلاحظ أن « القلب » فى الصفة لا يتجـاوز فى اللغة العلمية ٢٪ (أنظر الجدول رقم ١٠) ويحق لنا فى هذا ان نستخلص

(*) تقديم الموصوف فى هـــذا المثال فى الفرنســـية يعطى معنى القذارة الجسدية ، لكن تأخيره يعطى معنى القذارة المعنوية والخلقية .

ان الصفة فى الفرنسية موضعها العادى هو التأخير بعد الاسم وان تقديمها عليه يعد مجاوزة أى خاصة أسلوبية •

جدول رقم (١٠)

الصفة المقلوبة

المؤلف	عدد	مجموع	متوسط
برتلــو	٢		
باســتير	٣	٦	٢٪
ك • برنار	١		
كــورنى	٦٢		
راســين	٦٠	١٦٧	٣ر٥٤٪
موليــير	٤٥		
لامارتيــن	٤٢		
هيجــو	٣٢	١٠١	٦٠ر٣٣٪
فينــى	٢٦		
رامبـــو	٣٠		
فرليـــن	٣٥	٩١	٣ر٣٠٪
مالارميــه	٢٦		

وعلى هذا فاننا اذا استدرنا الآن نحو اللغة الشعرية ، تبين لنا بطريقة قاطعة أن درجة « تردد القلب » أكثر • واذن فهذه الصورة هى ملمح خاص للشعر ، وفى المستوى النحوى كما فى المستويات الأخرى يتشكل الشعر باعتباره مجاوزة منتظمة بالقياس الى اللغة العادية •

ومع ذلك فهذا الجدول يتميز بشىء خاص ، فتردد المجاوزة ينخفض من الكلاسيكيين الى المحدثين ، بينما كنا قد لاحظنا دائما حتى الآن انه كان يرتفع فهل يوجد نقص فى فرضنا حول تطور الشعر؟ •

ولكى نفهم هذه النتائج يجب أن نضع فى الاعتبار عاملين : الأول ذو طابع تاريخى ، فان تقديم الصفة كان أكثر استخداما فى القرن السابع عشر مما هو عليه فى العصر الحديث وكما يقول ا • بلنكنبرج : A. Blinkenberg « اذا كانت الحرية الموجودة فى اللغة الفرنسية لموضع الصفة ليست حرية حقيقية الا من خلال مقياس محدد فقد كانت فى بعض مراحل تطور الفرنسية أكبر مما هى عليه اليوم ، لأنه فى تلك المراحل كانت هناك حرية أكثر فى أن تقول : طاقية بيضاء ، أو « بيضاء طاقية؟» (١) * •

والعامل الثانى أكثر أهمية فهو يظهر لنا العلاقة الوثيقة بين التركيب وعلم المعنى ، فالاتجاه الى تأخير الصفة اتجاه طبيعى فى الفرنسية كما قلنا ، لكنه يقوى أو يضعف تبعا لمعنى الصفة ، ويقول بلنكنبرج : « كلما ازداد اقتراب معنى الصفة من الجودة أو السوء ، الكبر أو الصغر (الكيفية ، العدد ، الدرجة) كان تقديم الصفة أكثر طبيعية ، وكلما ابتعد معنى الصفة عن هذا المحور كان التقديم أكثر استثنائية ، وكانت المخاطرة الأسلوبية أكبر » (٢) وهكذا فلن يكون هناك خروج حقيقى على المعدل الا اذا جرى التقديم فى صفة ليست كيفية ولا كمية وما عدا ذلك فلن يكون القلب الا مجاوزة ضعيفة ، ومن المهم اذن أن نعرض على الاحصاء هذا النوع من الصفات التى سنسميها « الصفات غير المقدرة » * (كما أو كيفا) •

ويمكننا فى البدء عرض النثر العلمى على قاعدة بلنكنبرج ، والنتائج هنا ذات مغزى ، فلا توجد صفة مقدمة عند مؤلفينا الثلاثة ، وحالات القلب المعدودة تنتمى الى النمط المقدر •

---

(1) L'ordre des mots en Français moderne. p. 40.
(2) Ibid. p. 100.

وعلى العكس فقلب الصفة فى الشعر مع الصفات غير المقدرة تشيع عند كل الشعراء وخاصة — وتلك ملاحظة رئيسية بالنسبة لنا — يتزايد بوضوح من الكلاسيكيين الى المحدثين (انظر الجدول رقم ١١).

جدول رقم (١١)

القلب فى الصفات غير المقدرة

المؤلف	العدد	المجموع	المتوسط
برتلـــو	صفر		
باستيـــير	صفر	صفر	صفر٪
ك . برنار	صفر		
كوررنى	٦		
راســين	٨	١٩	٦ر٣٪
موليـــير	٥		
لامارتـــين	١٩		
هيجـــو	١٨	٥٣	٦ر١٧٪
فينـــى	١٦		
رامبـــــو	١٧		
فيرليـــن	١٥	٥١	١٧٪
مالارميـــه	١٩		

وهذا التطور كان يمكن ان يكون أكثر قوة لو اننا لم نضع فى الاعتبار الا علاقة الصفات غير المقدرة بالصفات المقلوبة فقط ، ففى هذه الحالة يزيد المتوسط من ٥ر١١٪ عند الكلاسيكيين الى ٤ر٥٢٪ عند الرومانتيكيين أى انه يزداد بنسبة تكاد تبلغ ١ الى ٥ ، وهنا نجد قانوننا العادى للتطور .

ان الكلاسيكيين يطبقون كثيرا تقـــديم الصـــفة ، ولكنهم فى معظم الأحوال يقدمون الصفات غير المقدرة ، مثلا

فضيلة سامية ، عار قاتل (كورنى)

مناخ سعيد ، حب شنيع (راسين)

وعلى العكس عند المحدثين فان أكثر من نصف حالات القلب تمس الصفات غير المقدرة ، أى الجزئيات التى لا يقلبها النثر ابدا ، مثلا :

ممر منحرف ، فوطة حمراء (هيجو)

زجاج شفاف ، زهرة غريبة (مالا رميـــه)

على انه فى الحقيقة لم نلاحظ درجة التطور العادية بين الرومانتيكيين والرمزيين والفرق فى المتوسط ليس ذا مغزى مـــن الناحية الاحصـــائية والنتائج متعادلة ، وقد سبق من قبل أن لاحظنـــا نفس الشىء بالنســـبة للقافية ، ويمكن أن نتصور هنا نفس النمط من التفسير للظاهرة ، وينبغى فى الواقع ان يوضع فى الاعتبار ذلك التلاقى بين ترتيب الكلمات وضرورات النظم ، فالشاعر المضطر لمتابعة القافية والبحر لا يستطيع ـــ فى وقت واحد ـــ أن يرتب الكلمات وفق ما يريد •

* * *

ان تقديم الصفة ليس الا مثالا للمجاوزة النحوية وهى مجاوزة ذات طابع خاص الى حد مـــا حيث أن بعض الصفات فى الواقع تأتى دائما مقدمة ، فتقديم الصفات الأخرى وان لم تكن فى العادة مما يقدم ، لا يبدو

(*) واضح أن مبحث الصفة على هـــذا النحو يتصل بخصائص التركيب فى الفرنسية وهى خصائص تختلف عن خصائص اللغة العربية ولهـــذا اثرنا أن نكتب الأمثلة مع تأخير الصفات على أن يتصور القارىء نطقها مع تقـــديم الصفة فمن خلال هـــذا النطق تتحقق فى الفرنسية الظاهرة التى يشـــير اليهـــا المؤلف •

لنا شديد الغرابة ، وقد يكون من المهم دراسة صور نحوية أخرى ورؤية مـا اذا كانت قد مرت بتطور تاريخى مماثل لمـا رأيناه فى الصفة ، وفيما يتصل بنا فاننا سنكتفى باظهار وجود المجاوزة المتزايدة على المستوى النحـوى •

وتدعم من خلال ذلك فكرة التحليل التى أجريناها على المستويين الآخرين ثم يعد التأكد من وجود المجانسة فى العناصر ، نرى ماذا كان التشابه سيستمر من وجهة النظـر البنائية ، وكما سنرى فـان الهيكل البنائى هو نفس الهيكل ، فالصورة النحوية كالصور الصوتية أو المعجمية تَبْـرِز (فى لغة الشعر) تدافعا فى عناصر التركيب البنائى التى يجمعها النثـر •

مـا هى الصفة ؟

ان كتب النحو المدرسية تعرفها بصفة عامة بأنها كلمة تحدد حالة أو خاصة فى مقابلة الاسم الذى يحدد ذاتا أو شيئا ، لكننا هنا مع تعريف معنوى ، ولكن من وجهة النظر النحوية الخالصة تتميز الصفة عن الاسم من خلال عاملين رئيسيين :

١ — الاسم قائد والصفة مقودة أو تابعة أى أنها تأخذ خصائصها النوعية والعددية لا من ذاتها ولكن من الاسم الذى تتعلق به •

٢ — يقبل الاسم دخول أدوات التعريف عليه وأشهرها « أل » (*)

هذا العامل الأخير هام لأنه كما تعرف (فى الفرنسـية) يكفى أن تدخل عـلى الصفـة حتى تتحول الى « اسـم » مثـل « الأزرق » و « الأبيض » • وان غيابهـا يكفى لتحـويل الصـفة الى اسم مثـل une robe citron فستان ليمونى ، وهذا المثال له أهمية خاصة ، فهنـا

(*) هـذا العامل الثانى لا تشارك فيه اللغة العربية اللغة الفرنسية حيث تقبل الصـفة فى العربية أيضا أداة التعريف اذا كان الموصوف معرفا •

اسمان وأحدهما له قيمة وصفية .. أيهما ؟ ذلك الذى يأتى متأخرا أى « ليمونى » وعلى العكس فان الأول فستان الذى وقع مباشرة بعد اداة التعريف (فى الفرنسية) احتفظ بخاصته الاسمية . وهنا يبدو الدور الهام الذى تلعبه الموقعية * وبالتأكيد فان التغيير الذى يلحق بطبيعة كمة « ليمون » هنا ليس الا تغييرا جزئيا . فهى لم تتشــكل تذكيرا أو أفرادا وجمعا كما تتشكل الصفة العادية لكى توافق الموصـــوف وتحقق بذلك معنى التبعية . واذن فان العاملين النحويين اللذين يتم من خلالهما التعرف على الموصوف وهما التبعية والتـــأخير يدخلان هنا فى تعـــارض والنتيجة أننا نجد معنا صفا « جزئية » للاسم .

ويمكن فى حالات أخرى أن نجد اسما « جزئيا » للصفة فى مثـــل Les blonds cheveux « الشقراء الشعرات » * .

ومعنا هنا وهناك مصطلحات منهجية فقدت بشكل جزئى شخصيتهـــا النحوية وفى نفس اللحظة فان الفرق بين الجزيئات المتكاملة فى العبارة ، الاسم من ناحية والصفة من ناحية أخرى يتضاءل ، ونجد أنفسنا تجاه حالة من اللافرق بين الأجزاء التى تشكل العبارة ، ويقابلنا هنا الخطوات التى تقع فى مستويات التحليل الأخرى ، فهناك انعدام الفرق بين الأجزاء المكونة للرسالة ، وهناك اضعاف البناء الذى يحرص المقال العادى على أن يؤكده بقوة من خلال تلاحم عنصرين أو أكثر . واذن فتدافع العناصر المترابطة عادة ، يبدو أنه يشكل فى النهاية الوسيلة اللغوية العامة للشعر فى كل مستوياته

(*) يمكن فى العربية الاستشهاد على قضية الموقعية والصفة مثلا يقوم الشاعر صالح جودت « العيون الخضر والشعر الذهب » . فالذهب ليســت صفة . (من حيث القواعد النحوية التى تشترط فى الصفة أن تكون مشتقة على حين أن كلمة ذهب جامدة ولكن وقوعهـــا متأخرة بعد الاسم هو الذى يعطيهـــا هذا التفسير .. (المترجم) .

(*) الصفة هنا واجبة التقديم فى الفرنسية .

واذا قارنا صورة تقديم الصفة بالصور الأخرى ، فاننا سنجد صورة الصفة ذات عائد ضئيل ، فموقع الصفة فى الفرنسية ليس دائما موحدا بالنسبة لكل الصفات وعندما نجد صفة متقدمة على الاسم نحس بموقعية غير عادية بالقياس الى جزيئات العبارة الأخرى ، ويضاف الى هذا أن وجوب تأخير الصفة فى معظم الحالات ليس قـاعدة الا فى الفرنسـية الحديثة ، وقراء الشعر هم عادة يتغذون بالأدب الكلاسيكى ومن ثم فهم متعودون على قراءة الصفة مقدمة ، والتقديم يبدو غير طبيعى بوضوح فى اللغة المتكلمة وسوف تكـون مفاجأتنا شديدة اذا سمعنا فى أحـد المطاعم من يطلب « كأسا من أحمر نبيذ » لكن الموقف يتغير اذا اتصل بالأدب ، فالمعدل لم يعد معدل اللغة التى تعودنا أن نسمعها • ولكن تلك التى تعودنا ان نقرأها ، وقضية « المجاوزة » قضية معقدة ومتغيرة ولا يمكن معالجتها الا بكثير من الحذر ولهذا فقد تحملنا دائما مشقة أن نقيم المعدل على أساس قاعدة « وضعية » عندما نطلب من اللغة التى يكتبها العلماء أن تمدنا بالمرجع •

لكى يتيح تقديم الصـفة أقصى فاعليته فينبغى أن نعطيـه تلك الأهمية التى أعطاها البلاغيون لمـا سموه التقديم والتأخير واذا قارنا مثلا بيتا مثل :

(أ) تحت قنطرة ميرابو يجرى السين

مع ترتيب كلماته العادى (فى الفرنسية) فاعل ، فعل ، مكمل •

(ب) السين يجرى تحت قنطرة ميرابو

نستطيع اذن أن نقيس فعالية التقديم ، فبالتأكيد نحن غيرنا البحر والقافية لكن أحدا لا يستطيع أن ينكر ان التقدم يلعب دورا رئيسيا فى جوهر هذا البيت الذى يعد من أشهر أبيات الشعر الفرنسى •

ونود فى هذا الصدد أن نؤكد على الأهمية الشكلية للصورة ، ويمكن من هذه الحالة ان نلاحظ ان الصيغتين اللتين قدمتا للبيت لا تحملان نفس المعنى بالضبط ، اذا كنا نريد بالمعنى سلسلة الأحاديث النفسية التى تثيرها الرسالة اللغوية ، فالصيغة الأولى تقـــدم لنا القنطرة قبـــل النهر ، وفى الصيغة الثانية النهر قبل القنطرة ، لكننا يمكن أن نتساءل لمـــاذا كـــان الترتيب .. قنطرة — نهر ، أكثر شاعرية فى ذاته من الترتيب العكسى ، على هذا التساؤل يجيب الاسلوبيون من خلال اثارة الحقيقة النفســـية للترتيب المعكوس ، فالقلب يقدم لنا المحتوى الذهنى بالترتيب الـــذى ورد به ، والبلاغيون عرفوا مبحث « التقديم والتأخير » باعتباره الصيغة الخاصة بالعاطفة .

ولكى نقنع بأن هذا التفســـير ليس جيدا ، يكفى ان نـــلاحظ ان « الخاصة الاسلوبية » تختفى حين نلجأ الى ترتيب عادى ، أيا كان نوع ذلك الترتيب ، ففى الانجليزية مثلا ، تقديم الصفة شىء عادى ومن هنا فانه لا تترتب عليه اية خصائص أسلوبية ، وحتى فى الفرنسية فليست هناك خصائص أسلوبية تتعلق بتقديم الصفات التى تتقدم عادة ، فعندما نقـــول : un jeune homms شـــاب رجل لا تترب عـــلى ذلك خاصـــة أسلوبية ، واذن فليست موقعية الصـــفة فى ذاتها هى المسئولية عـــن الخاصة الاسلوبية المنتجة ، ولكن كونها « غير عادية » فعندما تكـــون الصفة فى الأحوال العادية تأتى « بعد » الاسم ، فمن الممكن استنتاج خصائص أسلوبية لها اذا اتت « قبل » الاسم . وهذا للسبب الذى قلناه من أن الموضع الأول فى الفرنسية يأتى عادة للاسم ، وكل جزئية تحتل ذلك الموقع تصطبغ بطريقة اوتوماتيكية فى الوعى بقيمة اسمية ، والموقعية من هذه الناحية درجة من درجات الوضوح فى العبارة . والقلب اذن هنا يؤثر بنفس الطريقة التى يؤثر بها التجانس أو القافية ، ويأخذ نفس الاتجاه أى الغاء الفوارق بين الوحدات التى تشكل العبارة ، وهكذا فان صورا بينها هذا القدر من الخلاف فى طبيعة مـــادتها ، أى فى طبيعـــة

العناصر التى تطرحها ، تكشف عن تطابق بنائى ، حيث نجد أن العناصر فى كل حالة تحمل نفس النمط من العلاقات .

وبصفة أعم من هذا ، فان مجمل الصور الشعرية ايا كان المستوى التحليلى الذى تنتمى اليه يكشف عن بناء متجانس ، وفى كل الحالات وجدنا فى الحقيقة ، نفس اللون من التدافع بين العناصر البنائية ، وهى تقود الى نفس الهدف : هدم الرسالة ، وكل الوسائل التى يستخدمها الشاعر تظهر نفس الطبيعة السلبية ، نفس وظيفة إضفاء عدم الوضوح على المقال .

لكنه فى كل هذه المستويات ، ليست هذه السلبية الا مؤقتة فهى تبنى ايجابية مقابلة سوف نحاول فى نهاية التحليل أن نحدد طبيعتها .

الصفة المقدمة غير العادية ، تصطبغ من هذا المنطلق بصفة نوعية ، فالصفة وظيفتها التمييز وهى حين توضع قبل الاسم تفقد هذه الوظيفة ، فهى لم تعد تحدد نوعا داخل جنس ، لكنها تحدد الجنس ذاته ، وكما يقول « ب . جيرو » الصفة فى موضعها العادى لها قيمة تخصيص وتحديد ذات معينة ، لكنها حين تقدم تكون وظيفتها نوعية تحديدية لطبقة لغوية معينة (١) وقد أعطى المؤلف هذا المثال : عندما نقول « رجل كبير » un homme grand فمعناها فرد كبير ، لكن « كبير رجل » un grand homme هو فرد يحمل قدراً كبيرا من الانسانية .

ومع ذلك فالمؤلف لم يشر الى هذه الحقيقة التى هى رئيسية بالنسبة لنا فان نعطى للصفة هذه القيمة الجنسية ندخلها فى تعارض مع معناها ، فاذا كانت « شقراء شعرات » تصف « شقراء » الجنس وليس النوع

(1) Syntaxe du Francais.

فاذن ينبغى التسليم بأن كل شعر أشقر وهذا يتعارض مع مانعرفه ، فالشعر الأشقر نوع من الشعر ، فهناك اذن تعارض بين القيمتين النوعية والجنسية اللتين تحملها الصفة فى وقت واحد •

وهذا التعارض يمكن ان يحل اذا غيرت الصفة معناها ، بطريقـــة سوف يحاول الباب التالى فى الدراسة القاء الضوء عليها ، وسوف نرى عندئذ ان هذا التغيير فى المعنى الذى يقلل من المجاوزة يشكل فى الوقت ذاته الهدف النهائى الذى تبحث عنه هذه المجاوزة ذاتها • ان كل الصور على كل المستويات تكمل وتنتهى من خلال الاستعارة والقلب ، أو عدم الملاءمة أو القافية ليست الا خطوة زمنية أولى من عملية ميكانيكية تشكل الاستعارة خطوتها الثانية ، ولقد كنا نبحث خلال هذا التحليل عن الخطوة الأولى فقط ، ولهذا فان اللغة الشعرية لم تبد لنا الا من الزاوية السلبية ، لكن هذه السلبية ليست الا الالتفاف الضرورى الذى يبلغ الشعر من خلاله معنـــاه الخاص •

ملاحظة قبل الختام ، لقد الجأتنا ضرورة التحليل على امتداد هذه الدراسة ، الى دراسة كل لون من ألوان الصورة على حدة ، ومن خلال سماته الخاصة ، بقى ان ألوان الصور المختلفة يمكن أن تؤدى وظائفها فى نفس النقطة من المقال وان تجمع مجهوداتها • وهذا مثل لتجمع ثلاث صور فى ثلاث كلمات : ففى جملة un Frais Parfum « عطر طازج »

١ — القلب (من خلال تقديم الصفة طازج وحقها التأخير) •

٢ — عدم ملاءمة « من نمط تبادل الحواس » •

٣ — تجانس (تشابه ٦ أصوات من ٩) •

انه من خلال لعبة التشابه والتباعد للصـــور يتغير وجه اللغـــة ، والتحليل الأدبى للقصيدة لا يستطيع الا ان يلقى الضوء على ميكانيكية هـــذا التغيير •

* * *

الباب السابع

الوظيفة الشعرية

الغرض الذى حاولنا ان نحدد ملامحه فى خلال هذه الدراسة يمكن تلخيصه فى نقطتين :

١ — الفرق بين الشعر والنثر فرق ذو طبيعة لغوية أى شكلية ، وهو فرق لا يوجد فى جوهر الرنين الصوتى ولا فى الجوهر الفكرى ، ولكن فى نمط العلاقات الخاص الذى توجده القصيدة بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات بعضها البعض من جهة أخرى •

٢ — هذا النمط الخاص للعلاقات يتميز من خلال جانبه السلبى ، وكل وسيلة من وسائله ، أو كل « صورة » تشكل خاصة من خواص اللغة الشعرية ، لها طريقة مختلفة تبعا للمستوى فى انتهاك قانون اللغة العادية •

لقد حاولنا ان نعرض النقطة الثانية على معايير احصائية من خلال المقارنة الاحصائية بين الشعر والنثر من ناحية ، وبين الشعر ونفسه خلال ثلاثة عصور من تاريخه • وهذا النمط من الاستدلال لا يعدم ان يثير اعتراضين ، يمكن تلخيصهما فى صيغة واحدة هى ان تردد المجاوزة فى قصيدة لا يدل على أنه يشكل الشروط التى تعد فى وقت واحد ضرورية وكافية للحدث الشعرى ، فلكى ندل على انه ضرورى ينبغى ان نبين انه لا يتم الشعر بدون « مجاوزة » ولكى ندل على انه كاف ينبغى ان نبين أنه لا توجد مجاوزة بدون شعر •

وعلى الاعتراض الأول ليس من الممكن بالنسبة لنا أن نرد بطريقة

مرضية الى الغـــاية ، ويجب لكى يكون معنا هذا الرد أن نكون قـــد انتهينا من دراسة كل جوانب فن الشعر ، ونحن بعيدون عن هذا ، فنحن لم ندرس الا عينة صغيرة من « الصور » وهى دون شك أكثر ألـــوان الصور نمطية وشيوعا ولكنها لا تمثل الا قسما ممكنا من أقسام الصور • ومن الممكن تماما لأى أحد أن ينتج نصوصا لا توجد فيها أى من الصور التى درسناها • نصوصا دون بحر أو قافية أو عدم ملاءمة أو زيادة أو قلب ويكون مع ذلك نصا شعريا أصيلا ، لكن مثل هذه الحجة لن تكون بدورها مقنعة الا اذا كنا قد استنفدنا ترسانة الوسائل البلاغية التى يمتلكها الشعر ، ولنذكر هنا ان البلاغة القديمة تضم أكثر من مائتى صورة مختلفة دون ان تدعى مع ذلك انها تستوعب كل وسائل التحليل ، ولقد اكتشفنا نحن انفسنا ، من خلال التحليل المزدوج صورا لم تعالجها البلاغة القديمة ، والتسليم بأن مجرد اسم علم يمكن ان يخفى صورة ينبغى أن يجعلنـــا نحترس من الحكم على نصوص تبدو فى المظاهر بريئة •

والواقع أن تحليلنا ، استجابة لدوافع عملية بحتة ، ظل محصورا فى أقصر أجزاء المقال ، وهى أجزاء مزدوجة فى معظم الأحوال ، وهكذا فان الجملة الجزئية تدخل فى العبارة ، وتلك بدورها تدخل فى المقـــال ، وهناك وحدات كثيرة تتركز داخل قوانين تنظيم الكلام وهى معقدة ولم يكشف عنها بعد كاملا ، ولن نستطيع أن ندرك كل زوايا الشاعرية ، الا اذا عرفنا القانون الكلى الذى يتحكم فى الاتصال الكلامى ، وفى انعدام هذا القانون نظل بريئين أمام هذا الاعتراض مدعين ان نصا شعريا لا يبدو من الناحية اللغوية مماثلا للنثر الا نتيجة لانعدام تحليل لغوى كاف ، وكما يقـــول « فاليرى » لا يوجد معنى ولا توجد فكرة دون ان تكـــون معرضا لصورة يمكن أن تلحظ » •

ولنضف الى هذا اننا استطعنا فى بعض المـرات أن نعتمد عـلى الدليل المضاد مظهرين أنه يكفى فىبعض الحالات ان نعيد الى الكـلام ترتيبه العادى لكى يبطل ما فيه منشعر ، على سبيل المثال عند الحديث عن بيت فرجيل (لقد رحلوا مظلمين فى الليالى الوحيدة) ولقد اعتمدنا هنا على تذوقنا الجمالى الفردى ، والمترجمون الذين حولوا البيت على الرغم من الأصل الى (لقد رحلوا وحيدين فى الليالى المظلمة) فضلوا أن يضعوا الصفة فى مكانها العادى ، هؤلاء المترجمون لهم بالتأكيد مذاق للشعر يختلف عن مذاقنـا •

* * *

بقى الاعتراض الثانى ونحن لن نحاول أن نرده بل اننا على العكس سنتبناه ، فنحن نعتقد بكل تأكيد انه لا يكفى انتهاك القانون اللغوى لكى تكتب قصيدة ، ان الأسلوب انتهاك ولكن ليس كل انتهاك أسلوبا ، وخطأ السرياليين انهم كانوا فى بعض الأحيان يعتقدون هذا • يقول بريتون اقوى الصور بالنسبة لى هى تلك التى تقدم أكبر قدر من العشوائية ، وأنا لا أخفى هذا وهو اتجاه يعتمد على الكتابة العفوية باعتبارها منهجا للكتابة الأدبية •

ولقد وجد السرياليون كما هو معروف نصيبا من الفشل فى تحقيق ذلك ، وهو نصيب كان يمكن ان يكون أكثر خطرا لو أن العفوية لم تخضع خلسة للمراقبـة •

وكذلك « لعبة » الجثة الشهية التى تؤكل بحق الى المصادفة مهمة انتهاك القانون والاطاحة به ، ولكن لأن اللعبة تعتمد على هذا فانها تنتج من اللا معقول أكثر مما تنتج من الشعر ، فعبارة مثل « ان محار السنغال يأكل العيش ذا الألوان الثلاثة » ليست شعرية الا اذا قررنا منذ البدء الخلط بين الشعر واللا معقول ، ولكن بين الحالتين يوجد فرق أشرنا اليه

نحن من قبل ، فالعبارة الشعرية والعبارة اللا معقولية يقدمان معا نفس اللون من عدم الملاءمة لكن عدم الملاءمة فى العبارة الأولى قابل للتخفيض ، وغير قابل لها فى العبارة الثانية ، واذن فالتشابه بينهما من الناحية البنائية ليس الا من الزاوية السلبية مع انهما ينتهكان معا قانون العرف اللغوى ، لكن هذا الانتهاك ليس الا الخطوة الأولى من ميكانيكية كلية ، تفتقر العبارة اللا معقولة الى خطوتها الثانية ، والفرق يمكن بالتحديد هنا وهو فرق كبير ، فالمجاوزة بالنسبة للشعر ليست الا خطأ مقصودا للوصول عن طريقه إلى التصحيح الخاص بالشعر .

ان ميكانيكية التصنيع الشعرى يمكن أن تتجزأ الى مرحلتين:

١ — موقف المجاوزة .

٢ — تخفيض المجاوزة .

والمرحلة الأولى فقط هى المرحلة السلبية ، واذا كنا قد قصرنا تحليلنا على هذه المرحلة فلأنها مع كونها ضرورية لفهم المرحلة الثانية قد أهملها المتخصصون ، لكنها من الناحية الوظيفية ليست الا طريقا تشكل المرحلة الثانية نهايته ، والشعر أيا كان ما يقوله « بو » ليس مشمولا بروح النفى فانه لا يهدم الا لكى يبنى ، وحاصل مجمل العملية اذن ليس هباء ، ولكنه يغل نتاجا محددا ، ولا منطقية القصيدة شىء أساسى لكنها ليست مجانية ، ان ثمنها الذى لابد أن تدفعه هو أن تولد نظاما أو منطقا آخر ، من خلال ومن داخل الصورة يتم فى وقت واحد ضياع المعنى والعثور عليه ، لكن المعنى لا يخرج من هذه العملية كما كان ، انه يتعرض خلالها لتحورات تحدثنا من قبل عن طبيعتها .

ينبغى أولا تحديد معنى كلمة « المعنى » ومشكلة « معنى المعنى » هى من أكثر المشاكل مناقشة بين اللغويين المعاصرين ، ونحن لا نريد أن نخاطر بالضياع فيها ، ومع ذلك فلكى نفهم الخطوات التالية لابد أن

نحدد احدى النقاط : كلمة « المعنى » تشير بصفة عامة الى ما يرسلنا اليه الدال ، لكننا هنا يمكن أن نحدد مع « اوجدن » Ogden و « ريتشارد » (١) Richards عنصرين مختلفين :

١ — الموضوع الحقيقى معتبرا فى ذاته .

٢ — العملية الذهنية التى من خلالها يفهم الموضوع .

ومعظم اللغويين يحتفظ بكلمة المعنى للعنصر الثانى ، ونحن مع هذا نعتقد أن الأول ينبغى أن يوضع فى الاعتبار ، فوجوده فى الواقع هو وحده الذى يجعل ممكنا فهم هذه الحقيقة : من النثر الى الشعر يظل المعنى فى وقت واحد متطابقا ومختلفا .

فهما متطابقان فى مثل « كوكب الأرض » و « هذا المنجل الذهبى » اذا أخذنا فى الاعتبار العنصر الأول حيث يحملان نفس الاتجاه ويرسلان الى نفس الموضوع وهو الكرة الأرضية ذاتها ، وهما مختلفان (اذا أخذنا فى الاعتبار العنصر الثانى) فالنمطان التعبيريان يرسلان الى نفس الموضوع ، لكنهما يسلكان طريقين مختلفين لالتقاطه ، وسيلتين متميزتين (للوعى به) ، فاذا كنا اذن نعنى بكلمة المعنى ، الموضوع ، فان « كوكب الأرض » و « هذا المنجل الذهبى » يكون لهما نفس المعنى . لكننا اذا كنا نريد به الطريقة الذاتية لفهم الموضوع فان التعبيرين سيكون لهما معنيان مختلفان ، يمكن ان نسميها « المعنى النثرى » و « المعنى الشعرى » .

بقى أن نوضح طبيعة هذه التفرقة ، لكننا نرى ان المشكلة تتجاوز بكثير الاطار الضيق للدراسات اللغوية ، فلم يعد الأمر يتعلق بالرسالة ذاتها باعتبارها نظاما من الرموز ولكن بالحقيقة الذاتية التى تتولد لدى المتلقى ، ولم تعد المشكلة مشكلة البناء ولكن مشكلة وظيفة اللغة ، وهى

---

(1) Meaning of meaning. Londres. 1949 .

مشكلة أقرب الى علم النفس اللغوى منها الى علم اللغة بمعناه الخاص وهو ما نريد أن تسند دراستنا اليه واذا كنا اذن نمس هنا المشكلة الأساسية فاننا نفعل لكى لا نتوقف عند مرحلة سلبية من عملية تضم مرحلة ايجابية ،ليست المرحلة السلبية الأولى الا أداتها ، ونحن نأمل ان نخصص لهذه المرحلة الثانية بحثا مستقلا فى المستقبل ، ولكننا فقط نريد هنا ان نتأكد من وجودها .

يتفق معظم اللغويين كما هو معروف على ان يعترفوا للغة بتعددية الوظائف وهم بلا شك يختلفون فى عدد وقيمة هذه الوظائف المختلفة ، لكنهم يتفقون جميعا على الأقل على وظيفتين تتقابلان مع القسمين الكبيرين النفسيين للحياة حسب التقسيم الكلاسيكى : الحياة العقلية والحياة العاطفية [١] ، الأول هو الوظيفة العادية للغة المكتوبة ، وهى الوظيفة التى تختلف تسميتها باختلاف المؤلفين : « ذهنية » أو « ادراكية » أو « تقديمية » ووراء هذه الأسماء المختلفة من السهل أن نلمح محتوى معنويا واحدا ودون شك فان المفردات هنا توحى بانطباع مختلس فليس من السهل ان نقول ما هى الفكرة ، أو ما هو التصور ، أو التقديم ، لكن يمكننا على الأقل ان نعرفها ، وهذا هو كل ما يهمنا هنا فى مقابلة الوظيفة الأخرى المسماة « العاطفية » والتى يراد بها تأثير فعال بدون الفكرة ، فالفكرة فى الواقع محايدة فهى تعطى معلومة لكنها لا تلمس .

ولكى نميز هذين النمطين من المعنى سوف نستخدم المصطلحين البسيطين « الاشارة » و « الايحاء » ، والمصطلحان بالتأكيد لهما مرجع واحد ولكنهما يتعارضان فقط على المستوى النفسى ، فالاشارة تميز رد الفعل الادراكى والايحاء يميز رد الفعل العاطفى اللذين يثيرهما تعبيران مختلفان عن موضوع واحد ، ووظيفة النثر ادراكية ووظيفة

---

(١) تميز البلاغة القديمة بين وظيفتين رئيسيتين هما « الاعلام » و « تحريك الشعور » .

الشعر إيحائية (١) ، والنظرية الايحائية للغة الشـــعر ليست جديدة ، وفى الحقيقة فاننا نجدها اليوم فى كل مكان ، فقد تحدث عنها من قبـــل فاليرى : « هناك مظهران للتعبير اللغوى ، نقل حقيقة ، وتوليد عاطفة ، والشـــعر هو حل وسط أو نسبة معينة بين هاتين الوظيفتين (٢) »

رينتشارد كان أكثر تحديدا ، فقد أعلن فى « مبادىء النقد الأدبى » الشعر هو الشكل الأسمى للغة العاطفية و « كارناب Carnap » أعلن بدوره فى « فلسفة ومنطق التركيب » ان هدف قصيدة من الحديث عن « أشعة الشمس » و « السحاب » ليس هو أن تنبئنا بحالة الطقس لكن ان توضح لنا بعض عواطف الشاعر وأن تثير فينا عواطف مماثلة » (٣) .

هذه الاقتباسات الأخيرة توضح تماما مفهومنا ، ومع ذلك فسوف نضيف اليه تحديدا ان « العاطفة » التى تثيرها قصيدة تستحق هذا الاسم حيث انها تجربة فعالة يمكن ان نصنفها فى الاقسام الكبرى للحياة : الفرح ، الحزن ، الخوف ، الأمل ... الخ لكن بين هذه العواطف الحقيقية كمـــا نحسها فى الحياة اليومية وبين العواطف الشعرية يوجد داخل التجربة ذاتها فارق هام ذو طبيعة يحددها علم الظواهر ، فعلى حين ان العاطفة الحقيقية عاشتها الذات كواحدة مـــن حالاتها الداخلية ، فان العاطفـــة الشعرية تضاف الى حقل الموضوعات ، فالحزن الحقيقى تجربة تخوضها الذات ، على طريقة « أنا أكون ... » وعـــلى انها تغيير فى حالاتها هى يبقى العالم سببا خارجيا لها ، لكن الحزن الشعرى على العكس مـــن ذلك يلتقط على انه خاصية للعالم ، فسماء الخريف « حزينة » كما انهـــا « رمادية » ويمكن ان يقال عن الصفة الأولى انها « ذاتية » وعن الثانية

---

(١) مع تحفظ هو ان هـــذا تمييز محورى ، فالنثر العلمى اقرب الى محور الادراك ، بينما الشعر أقرب الى محور الايحاء .

(٢) ie disais qulqufois. p. 650.

(٣) انظر أيضا س . لا نجر الذى يمتد بالنظرية الى الفن كله « الجمال هو شـــكل تعبيرى » ص ٣٩٦ .

انها « موضوعية » ولقد اختار ميكيل دوفرن Mikel Dufrenne لكى يفرق بينهما جيدا كلمة « الشاعر » فهو يقول « الاحساس هو أن أجرب مشاعر لا باعتبارها حـالة من حـالات ذاتى ، ولكن باعتبارهـا خاصة متصلة بموضوع » (١) فهو اذن وسيلة للوعى بالأشياء ، طريقة متفردة وخاصة لالتقاط العالم ، العاطفة الشـعرية اذن لا تضاف مـن الخارج الى صورة الموضوع انها ماثلة فى الأشياء ، وتشكل ما يمكـن أن نسميه « الصورة الفعالة » للموضوع فبدءا من موضوع واحـد يمكن ان يكون لدينا صورتان أو تقديمان نفسيان متميزان وهما يشكلان نمطى المعنى اللذين يعبر عنهما نمطا اللغة •

والصورة الفعالة موجودة دن شك خارج اللغة ، وقد أعلن هيجل Hegel بحق « مادامت الكلمـات ذاتها ليسـت الا رموزا للتقـديم (أو للصورة) فان الأصل الحقيقى للغة الشعرية لا ينبغى ان يبحث عنه لا فى اختيار الكلمات ولا فى الطريقة التى تجمعت بها لكى تشكل جملا ولا فى رتبتها فى الايقاع والقافية ••• الخ لكن فى نموذجية الصـــورة أو التقـديم » (٢) •

ويبقى حقيقيا مع ذلك ان هذه « النموذجية » تثار هى أيضا مـن خلال لون من اللغة والصورة الفعالة لا تقتصر على الشعر وحدة فالفنون الأخرى بل والطبيعة ذاتها قادرة على حملها • ومـن أجل هذا فاننـا فى المقدمة تحدثنا عن امكانية وجود شاعرية الأشياء ، ولكن القصيدة على الأقل هى أكثر هذه الأشياء فعالية فى حمل الشعر ، ومن هنا يمكن ان نطلق صفة الشاعرية على طريقة « الوعى الشعرى » التى تعد القصيدة وسيلتها المفضلة ، ولنقل ان ما يسمى قصيدة هو بالتحديد تكنيك لغوى لحصاد نمط من الوعى لا تغله مشاهد العالم فى الأحوال العادية •

(١) Phénomenologie de l'expérience esthétique Paris. P.U.F. p. 544.

(٢) Esthétique. trad. Janklevitvh. p. 50.

اذا كانت حقيقة هذا النمط من التقديم لا يمكن ان توضع موضع الشك باعتبارها قاعدة المعنى الشعرى ، فانها تمثل مع ذلك عقبات خطيرة الى حد ما ، وخاصة بالنسبة لدراسة جمالية تريد ان تكون علمية . فبصفة عامة كل تعريف عقلى للمعنى أصبح اليوم موضع ارتياب وتزداد دواعى الارتياب اذا كان الأمر متعلقا بالظواهر الفعالة فهى تترك جانبا كبيرا للذاتية ، بالمعنى السيء للمصطلح ، هذه الخصائص الفعالة أو التعبيرية للأشياء هى خصائص حقيقية بلا شك ولكن من الصعب وصفها أو تصنيفها ، فعندما نتكلم عن « حزن » السماء الرمادية ، هذه الكلمة هل هى أكثر من استعارة ؟ ودون شك فالتجربة أقرب الى الحزن منها الى الفرح أو الى الغضب ، لكنها تبقى فى ذاتها أدق من ان توصف ، نغمة متميزة لا تقارن ، ولا تستطيع المصطلحات النوعية للمفردات الفعالة ان تحددها ، وينبغى تسمية هذه الخصائص من خلال علاقتها بموضوعاتها ، كما نفعل مع الروائح فان نقول مثلا « شعور السماء الرمادية » كأننا نقول « رائحة الورود » ومع انعدام التعريف ، يبقى لنا من خلال التصنيف ، ان نقترب من الأشياء دون أن نستطيع على الاطلاق بلوغها ، كما أشار الى ذلك ايتين سوريو « من بعض الزوايا يحمل كل نتاج ، جدير بالاهتمام الجمالى ، مذاقا خاصا به ، والنقد يحاول من خلال تجميع الخصائص ان يصف ذلك المذاق ، فهو يثير حنينا رقيقا أو غربة وحشية ، أو عظمة غنية ومجلجلة ، لكن هذه الخطوات التحليلية لا ينبغى ان تضع قناعا على الخصائص التى لا توصف للمذاق ، للمناخ ، للحيوية التى مهما حاولنا ان نعدد الصفات الكلامية لتحديدها ، لن نستطيع ان نلتقط ملامح وجهها الخاصة فى تفردها الأصلى (١) » ولنحتفظ بهذا التنبيه فى الذاكرة ، مع قدر من التحفظ على محتواه ، فنحن سنستعمل هذه الصفات المتداخلة التى ان لم تستطع أن تحدد المذاقات فهى على الأقل تستطيع أن تثيرها عند من يمر بتجربتها .

---

(١) La Categories esthétique. p. 4.

هناك عقبة ثانية تنبعث من التنوع الذى لا جدال فيه للصور الفعالة ، ان كل العالم يرى رمادية السماء ، لكن هل هى حزينة بالنسبة لكل العالم ؟ ان هناك — حتى فى الأوساط المثقفة — أناسا يبقون بلا عيون أمام تعبيرية الأشياء وحتى عندما يتجاوبون معها فان النغمة الفعالة الخاصة للصورة والمنبعثة من نفس المصدر تبقى متنوعة الى حد كبير تبعا للزاوية وللخطة ، وعندما نعبر من المعنى النثرى الى المعنى الشعرى ، ألا تخاطر اللغة بفقدان صلابتها المعنوية ؟ إننا عندما نتجاوز درجة من احتمالية تعدد المعنى لا تستطيع اللغة ان تؤدى وظيفتها .

لكن حجة كتلك يمكن ان تكون قد انتقلت بطريقة مفتعلة .

ولنعبر أولا بالتفنيد على النقطة الأولى ، فالذين لا يرون فعالية الأشياء لا يستطيعون ان يقولوا شيئا ضد حقيقة هذه الفعالية ، كما لا يستطيع مرضى عمى الألوان ان ينكروا حقيقة الألوان ، فالقصيدة أكثر من أى فن آخر تتوجه الى اولئك الذين سماهم الانجلوساكسون the right reder القارىء المنتقى ...

فاذا كانت القصيدة لم يفهمها البعض فليس هذا خطأ القصيدة بنفس القدر الذى يبقى به نص علمى غامضا بالنسبة للكثيرين ، فهناك « ذكاء شعرى » هو « القلب » (اذا استعملت كلمة تجوزت لكنها تظل موحية) أو القدرة على تلقى الاجابة العاطفية لمشاهد العالم .

اما بالنسبة للتنوع فيبدو أنه — تبعا لتجارب حديثة — أقل مما يتصور للوهلة الأولى ، فالارتباط بين « اللون — المشاعر » و « الموسيقى المشاعر » على نحو خاص ، يؤكد فى الموضوعات التى تم اجراء الاختبار عليها وجود ارتباط صلب لا جدال فيه . ونفس الشىء يقال بالنسبة لظاهرة تبادل الحواس كما عرفها وارين Warren (١) .

---

(١) Dictionary of Psychology. Boston. 1934.

إن الربط بين اللون والصوت على نحو خاص يبدو أنه متسع الى حد كبير وأن التغيير فيه قليل من فرد لآخر على الأقل فى داخل جماعة متجانســـة اجتماعيا وثقافيا ، لقد رأينا الدور الـــذى تلعبـــه تـــداعى الحواس فى العملية الاستعارية وتداعى حواس مختلفة هو بالتأكيد راجع الى تشابه مصادرها الفعالة ، فهناك لون من « حسية الوجود الخارجية » يعطى لكل محسوس « تعبيريته » ونغمته العاطفية ، وهذه النغمة يمكن ان تكون متطابقة أو متشابهة مع محسوس ينتمى الى طائفة مختلفة ، ولقد أثبتت التجربة أن الذوات الانسانية تتجه الى ان تجمع من ناحية كـــل ما هو مضىء ، مدبب ، جامد ، عال ، خفيف ، سريع ، حـــاد ، ضيق وتوابع هذه الأشياء فى سلسلة طويلة ، وعلى العكس من ذلك ، كـــل مـــا هو مظلم ، حار ، رخو ، لـــين منهك ، منخفض ، ثقيل ، بطىء عريض ، واســـع ... الخ فى سلسلة أخـــرى طويلة » (١) .

وفيما يخص الحيوية الكلامية فان قدرتها العاطفية هى نفس قدرة الأشياء التى تشير اليها ، فالكلمات كما يقول هيجل هى « رموز الأشياء المقدمة » وليس لها من قوة الا دعوة هذه الأشياء لوعى المتلقى ، لكنه يوجـــد ، كمـــا رأينا ، نمطان من تقديم الأشياء ، وكل كلمة تكمن فيها قوة اثارة هذا النمط أو ذاك ، تبعا لبناء الرسالة التى تأخذ مكانها فيها ، كل كلمة اذن لها بالقوة معنى مزدوج اشارى أو ايحائى ، والمعنى الاشارى هو الذى يوجد فى القواميس فالكلمة تعرف حسب خصائصها الادراكية ، والخصائص العاطفية لا تجد لها فى القاموس مكانا الا من خلال « المعنى المجازى » عندما تكون الكلمة مستعملة فى استعارة شائعة ، لكن يمكن ان نتخيل وجود « قاموس ايحائى » والكلمات فيه ستحدد بدءا من خصائصها العاطفية ، وسوف يكـــون معنى « أحمر » فيه « مثـــير » أو « عنيف »

---

(١) Whore. language. thought and Reality. cit. Par. jakobson. Essais. p. 242.

ومعنى « أزرق » هادىء أو « مسكن » ... الخ ، وبالتأكيد فان قاموسا كهذا سوف يعتمد على قاعدة لم تعد بعد صلبة ، والتعريفات تخاطر بأن يكون فيها تنوع كبير من قاموس لآخر . ومع هذا فانه مع منهج « قياس المعنى » (١) الذى وضعه « أو سجود » ومعاونوه ، يمكن ان نأمل فى ان نحمل الى هذه المعانى أساسا تجريبيا بل وان نحدد لها قيمة كمية .

ان هذا المنهج قائم على نظرية « التكامل فى المعنى » المعتمدة على سلم ذى قطبين وسبع درجات يحدد القطبين صفتان متعارضتان حسن / قبيح قوى / ضعيف ، حار / بارد ... الخ والموضوعات ترتب على هذا السلم حسب درجة قياس المعنى ، والتحليل الاحصائى لعدد كبير من الاجابات ، يسمح بأن نبنى « تضادا معنويا ذا ثلاثة أبعاد » يمكن ان يجد فيها كل تصور موضعا له ، وهذه الأبعاد تسمى « القيمة » و « القوة » و « النشاط » ويبقى بالتأكيد ملاحظة ان هذه الأبعاد الثلاثة تحدد المعنى لا فى عمومه ولا فى مركباته الايحائية كما لاحظ ذلك « اولمان » .

واعترافات المؤلفين أنفسهم تذهب إلى أن هذه الأبعاد الثلاثة لا تعطى الا تحليلا ابتدائيا لكن يبقى أنها تمد الذاتية بقاعدة موضوعية ، وكما يقول المؤلفون فان « الموضوعية » تتعلق بدور الملاحظ لا بالموضوع الملاحظ (٢) » .

* * *

نستطيع الآن أن نعود الى مرحلتنا الثانية ، لقد كنا قد عرفنا الصورة بأنها صراع بين الوظيفة والمعنى ، والجملة الشعرية تعطى لجزيئاتها وظيفة ليست معانيها مؤهلة لأدائها . وهذا التعريف يمكنه الآن أن يكتمل فيكفى ان تحل فى هذه الصيغة كلمة « اشارة » بدل كلمة « معنى » ، فالمعنى الاشارى يجعل الجزئيات غير قادرة على أداء الوظيفة

---

(١) Osgood Suci et Tannenbaum. Measurement of meaning. Univ. of Ellions. 1958.

(٢) Osgood. op. cit., p. 25.

التى تحددها لها الجملة ، لكن « الايحاء » يأخذ المكان الذى خلا بهروب « الاشارة » ومن هنا فان توافق الجزئيات يتم على المستوى الايحائى ، وهناك لون من « المنطق العاطفى » يخلع معدله على الجملة الشعرية ؛ واللغة تغير قانونها ، ودون شك تبقى البديهات الضرورية لأى اتصال كلامى فالرسالة لابد أن تكون قابلة للفهم لكن هذه القابلية لم تعد على نفس النمط الذى كان ، والدال يرسلنا الى مدلول آخر (س٢) الذى يأخذ مكان (س١) والمدلولان (س١ ، س٢) لهما مرجع واحد مما يؤكد تلاقى القانونين لكن قواعد التطابق لم تعد كما كانت •

ان قانون اللغة العادية يعتمد على التجربة الخارجية ، لكن قانون اللغة الشعرية يعتمد على التجربة الداخلية انه يلخص مثلث التقابل والتعارض والكيف كما تعكسه حساسيتنا ، فالصلوات التبشيرية زرقاء لأن انطباعنا الكيفى يتقابل مع ذلك اللون ، لنقل ان « هادى ، مسكن » يتطابق مع ما تنتجه الأجراس التى تدق لهذه الصلوات ، ومن نفس المنطلق فان بوق الصيد هو أداة موسيقية لكن فى دعوته شيئا ، من « الحنين والبعد » يتقابل بالتحديد مع ما يمكن ان تقوله الحساسية عن الذكريات ، ففى الشعر كما فى النثر يتناسب المسند مع المسند اليه ، والجملة الشعرية هى من الناحية الموضوعية خطأ ولكن من الناحية الذاتية حقيقية ، والشعر كما كان يقول هيجو : « هو السر الخاص الكامن فى كل شىء » أو كما يقول مالارميه : « الشاعرية الجديدة يمكن أن أحددها فى كلمتين فهى « الرسم » لا للأشياء ، ولكن لما تنتجه الأشياء » •

ودون شك فان شاعرية كتلك تترك جانبا كبيرا للتأمل الشخصى ، ونحن نفتقد القاموس الايحائى الذى يمكننا ان نراجع فيه صلاحية الاسناد الشعرى لكن الشاعر هنا يمكن أن يسأل التجربة لكى تعطيه ضمانها ، وعلى سبيل المثال فان منهج « اوسجود » يسمح بقياس المسافة التى تفصل داخل « الفضاء المعنوى » بين الموقعين اللذين يشغلهما كل

من المسند والمسند اليه ، فاذا كان هذان الموقعان متطابقين أو شديدى التقارب (مع مكانهما فى الجدول الموضوعى) فان ذلك يعد دليلا أو على الأقل مؤشرا على ان حدس الشاعر يلتقى مع حــدس جمهوره ، ويمكن أيضا ان نحلم بتطبيق المناهج الكلاسيكية للجماليـات التجريبية فمنهج الاختيار مثلا ، عندما نعطى لموضوع ما ، من بين قائمة من الصفات مسندا يتناسب ذاتيـا مـع موضـوع معـين ، فان هـذا يسـمح بعـرض الحقيقة الشعرية على معيار كلاسيكى للحقيقة الموضوعية ، مع فرق ، هو ان المطابقة فى هذه الحالة لن تكون بين عقول ولكن بين حساسيات ، وأيا كانت نتائج هـذه التقارب فاننـا لا ينبغى ان نخلط بين « الذاتيـة » و « العشوائية » . ولنأخذ هنا عبارة بريتون : « ان الشاعر يستجيب فى لغته الى وضوح فى المشاعر بالنسبة له فى قوة الوضوح التجريبى (١) » ولأجل هذا فانه يمكن الحديث عن « قانون » فالشاعر لا يترك نفسـه لكى تحمله الكلمات ، انه يتحدث عن حقيقة ليست خالية من المعنى الا فى نظر القانون الموضوعى ، وهى ينبغى أن تكون كذلك فى نظره لكى يترك المكان لقانون اخر ، لقد قال « الوارد » Eluard

الأرض زرقـاء مثـل برتقـالة

لا يوجد على الاطلاق خطأ فالكلمات لا تكذب

وهو تأكيد يمكن الموافقة عليـه بشرط ان نعطى للكلمات معناهـا الايحائى وفى غياب ذلك سوف يتهاوى البيت الأول فى اللامعقولية .

ان الشعر يتحدد بالقياس الى قانونين ، وهو سلبى بالقياس الى احدهما ، ايجابى بالقياس الى الآخر وهو لهذا يمكن ان يكون له مقابلان :

١ — النثر الذى يحترم القانون الاشارى .

٢ — اللا معقول الذى لا يحترم لا القانون الاشارى ولا الايحائى .

---

(١) هـذا الوضوح بالنسبة الى البعض راسـخ ، والذاتية مرتبطة بالموضوعية العميقة للذات ، لكن هـذه قضية تعود الى الميتافيزيقيا وليس الى عـلم الشـعر .

والجملة الشعرية وحدها هى التى تستجيب لمطلب مزدوج تتحدد على أساسه فهى لا تطيع جانبا وتطيع الآخر ، وهو ما يمكن ان نتصوره من خلال الجدول التالى :

الجملة	الملاءمة	
	ايحائية	اشارية
نثرية	—	+
لا معقولية	—	—
شعرية	+	—

ان هذا الجدول كما نرى لا يشتمل على كل الاحتمالات ، فهو يفتقر فى مقابل الجملة اللا معقولية التى تشتمل على السلب مرتين ، الى جملة تشتمل على الايجاب مرتين ، لكن جملة كتلك لا وجود لها فاذا كان الشعر فى الواقع قد صنع من الصور ، وكانت الصور انتهاكا للقانون الاشارى وهى النظرية التى يقوم عليها تحليلنا ، فان نتيجة ذلك ان السلبية الاشارية هى شرط أولى للايجابية الايحائية ، فالايحائية والاشارية متنافسان والاجابة العاطفية والاجابة الذهنية لا يمكن ان يولدا فى وقت واحد فهما متناقضان • ولكى يستمر بقاء الأولى لابد أن تختفى الثانية ، ففى جملة مثل « سماء زرقاء » ليس هناك تناقض بين الايحائيات والصيغة يمكن أن تعد ايجابية من خلال الملاءمة المزدوجة لكن لكى تتطابق الايحائيات لابد ان تتحقق وهو ما لا يمكن الا اذا ترك « المعنى الاشارى » لها المكان ، وليست هذه هى حالة الجملة التى معنا والتى هى ملائمة من الناحية الاشارية ولهذا تبقى جملة نثرية •

ان الاستعارة كما قلنا هى هدف الصورة ، والمجاورة التركيبية لا تأتى الا لكى تثير المجاوزة الجذرية ، لكن الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغيير فى المعنى انها تغيير لنمط أو لطبيعة المعنى ، مرور من المعنى

الذهنى الى المعنى العاطفى ، ولهذا فانه ليست كل استعارة بشعرية فاذا كان (ص ٢) جزءا من (ص ١) فان تغير المعنى يظل على المستوى الاشارى . لقد تغير المعنى ولكن لم تتغير اللغة ، والاجابة تبقى ذهنية ، ومن هنا فانه توجد استعارات علمية ، فعندما نسمى الالكترون « الكوكبى » فان المعنى الاستعارى لهذا المصطلح يتبين من خلال خصائص تنتمى الى المعنى الاشارى للكلمة ، فبدءا من المعنى الاشارى العام لكلمة « كوكب » وهو « جسد فضائى يدور حول الشمس » أخذنا جزئيات « جسم ... يدور حول ... » . فالملاءمة فى العبارة لكن فى اطار نفس المحيط المعنوى وهو المحيط الاشارى أى محيط النثر . ولكى يظهر الايحاء أى الشعر لابد ألا يكون بين (ص١) و (ص٢) اية عناصر مشتركة ، وهنا ، وهنا فقط ، وفى غياب كل تشابه موضوعى يظهر التشابه الذاتى ، ويظهر المدلول العاطفى بالمعنى الشعرى .

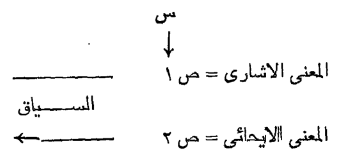
وهذا يفسر لجوء الشعر الحديث — كما بينا — على نطاق واسع الى « الاستعارة البعيدة » ولكى يفعل هذا أقام عدم الملاءمة على « أوليات » اللغة فهذه « الأولية » من خلال بساطة مفهومها تستبعد اية امكانية للتطابق أو التوازى مع مصطلح اخر ، ولا يمكن ان يتم التشابه الا بطريقة عرضية وعلى مستوى الاجابة الذاتية العاطفية .

اذا كان الشعر الحديث يوسع الى حد كبير مجال استخدام الكلمات الحسية وعلى نحو خاص كلمات الألوان ، فليس هذا — أو لنقل فليس هذا فقط — كما يعتقد البعض لادخال المحسوسات الى عالم الشعر ، فلقد نسب طويلا الى الاستعارة وظيفة العبور من المجرد الى المحسوس (١) ، والواقع ان هناك استعارات كثيرة تتم بين محسوس ومحسوس مثلا : « شعور زرقاء » (بودلير) عيون شقراء (رامبو) سماء خضراء

(١) عرف « ماروزو » الاستعارة بانها « وسيلة تعبيرية تعد نقلا لنقطة مجردة الى عالم المحسوسات » .
Lexique de terminologie linguistiquc - Paris. 1943.

(فاليرى) ... الخ . والحقيقة ان كلمات الألوان لا تحيل الى الألوان ، أو بمعنى أدق لا تحيل اليها الا فى مرحلة أولى ، وفى مرحلة ثانية يصبح اللون ذاته دالا على مدلول شــان ذى طبيعة عاطفية ، فعندما يقــول « مالارميه » « صلاة زرقاء » فليس هنا اية « صورة » والواقع ان من المستحيل التخيل ، لكننا فقط أمام وسيلة لاظهار استجابة عاطفيه لا يمكن الحصول عليها بطريقه أخرى . ان الشاعر لا يريد ان « يرسم » والاستعارة لم تعد « رسما » كما لم يعد الشعر « موسيقى » . الاستعارة الشعرية هى عبور من اللغة الاشارية الى اللغة الايحائية ، عبور تم من خلال استدارة كلام فقد معناه فى المستوى اللغــوى الأول لكى يعثر عليه فى المســتوى الثانى .

ان مجمل العملية الشعرية يمكن أن يرمز اليها من خلال الرســم الذى قدمناه فى الباب الثالث ومن خلال اعطاء المدلولين قيمهما الرمزية .



ان النظرية الايحائية للشعر كما قلنا من قبل ليست مبتكرة ، لكن الذين يؤيدونها ، يعتبرون عادة ان المعنيين مستقلان ، وهو ما يظهــر بوضوح خلال الفقرة التالية لريتشارد : « فى الاستعمال العلمى للغة .. ينبغى ان تنتمى الروابط والعلاقات الاشارية الى النمط الذى نســميه « منطقيا » لكن بالنسبة للاستعمال العاطفى ، لا تعد العلاقة المنطقيــة ضرورية ، بل ان هذه العلاقة يمكن ان تكون ــ كما يحدث غالبا ــ عقبة لأن المهم هو أن يكون لسلسلة المواقف الناتجة عن الاشارات تنظيمهــا الخاص والتشابك العاطفى الخاص فيما بينها وهذا لا يتبع غالبا العلاقات المنطقية للاشارات التى تولد تلك المواقف » (١) .

---

(١) Princips. p. 268.

وما يسميه المؤلف هنا « علاقات منطقية » نسميه نحن « ملاءمة اشارية » يمكن ان تصاحب أولا تصاحب « الاستعمال العاطفى » هى كما يقول لنا « تشكل غالبا عقبة » وهو ما يعنى انها ليست بالضرورة عقبة ٠

حول هذه النقطة الرئيسية نختلف مع التصور الذى تقرره غالبا النظريات العاطفية للشعر ٠ ان المعنى العاطفى هو خصم مضاد للمعنى الذهنى ، وينبغى نتيجة لهذا بالضرورة وضع « عقبة » أمام هذا لكى ينتصر ذلك ٠

يبقى ان المنافسة بين المعنيين ، وهى التى تتولد منطقيا عن تحليلنا لا تشكل مع ذلك قضية بديهية فى ذاتها ، فنحن لا نرى سلفا لماذا لا يمكن ظهور هذين النمطين من الاستجابة فى وقت واحد ، وهنا تكمن مشكلة يمكن ان يلقى حلها بعض الضوء على الطبيعة العميقة للوظيفة اللغوية ٠

* * *

نحن حتى الآن لم نفكر الا فى اطار العبارة الاسنادية ، وبقى ان نختبر كيف تؤدى المرحلة الثانية وظيفتها فى انماط الصورة الأخرى ، وسوف يبقى المبدأ الرئيسى كما هو : استبدال المعنى الايحائى بالمعنى الاشارى يلائم المبدأ الذى تؤدى على أساسه الوظيفة صورتها ٠

ففيما يتصل « بالتخصيص » بينا من قبل ان المجاوزة هى تخفيض من خلال تغيير مزدوج نحوى أولا ومعجمى ثانيا ، والصفة الزائدة ، تعد زائدة لأنها غير قادرة على ملء الوظيفة المخصصة للصفات ، ولكى نقلل المجاوزة ، لابد ان تتحول الصفة الى « نعت مقطوع » يؤدى وظيفة استثنائية ، وهو ما لا يمكن الا اذا كان معناها يسمح بذلك ، وقد بينا انه اذا كانت تلك هى الحالة عند الكلاسيكيين ، فانها تكاد ألا تكون كذلك على الاطلاق عند المحدثين ، ففى مثل :

الأفيال الخشنة ٠٠ تذهب الى أرض الميلاد

لا يمكن للصفة ان تلعب دور التحديد المكانى أو السببى أو

الاضرابى ... الخ لكن هذا العجز لا يتصل الا بالمعنى الاشارى ويأتى الايحاء اذن ليحتل المكان ويعيد للصفة وظيفتها ، والصورة العاطفية « للخشونة » هى لون من « الشـدة الغليظة » والصـفة اذن يمكن ان تؤدى وظيفة سببية ، فهى توضح السير العتيد القاسى للأفيال فى ذلك العالم الجامد الميت ، عالم الصحراء كما يراه الشاعر .

والمجاوزة النحوية يجرى تخفيضها بنفس الطريقة ، فقلب الصفة * كما رأينا يعطيها معنى الجنس ، ففى « شقراء شعرات » توضح الصفة نوعا بين أنواع ، أما فى « شعرات شقراء » فان الصفة تنطبق على كل أفراد الجنس كما لو ان كل الشعر بطبيعته أشقر ، وهو ما ليس بصحيح اذا احتفظت « شقراء » بمعناها الاشارى ، صحيح اذا أخذت عن طريق المعنى الايحائى معنى « درجة دقيقة من الجمال الواضح الرقيق » المعبر عن جوهر الأنوثة ذاتها والتى يأتى الشعر رمزا لها ، كما لو ان المرأة السمراء ليست مليئة بالأنوثة ، أو أكثر من هذا كما لو أن شعرها يخفى وراءه لونا من « الشقرة » السرية ، وهى أشياء تبدو خالية من المعنى أمام عيون العقل ، ولكن تبدو على العكس بديهية فى قلوب الشعراء ، على الأقل فى قلوب الشعراء الذين يتعبدون فى محراب « الشـقرة » وهم عديدون .

ولنعبر فى النهاية الى « النظم » لقـد بينا ان الملامح العروضية : القافية والبحر والتضمين ... الخ ليست مجرد صور صوتية وانما تمارس وظيفة معنوية ، فالقافية اذا بدأنا بها ، هى دال ، وتبعا لمبدأ توازى الصوت والمعنى فان التشابه الصوتى يعنى وجود التشابه المعنوى ، والكلمات التى تتشابه حروفها ينبغى أن تتشابه معانيها ، وهذا

---

* يشير المؤلف هنا الى امكانية تقـديم الصفة على الموصوف أو تأخيرها عنه فى بعض التراكيب فى اللغة الفرنسية ، وهى امكانية لا تسمح بها طبيعة اللغـة العربية (م)

الجانب المعنوى من القافية اشار اليه الدارسون مرات عديدة (١) • هكذا كتب جاكوبسون « مادمنا نقيم تعريف القافية على أساس تردد منتظم لصوت أو لمجموعة أصوات ، فنحن نرتكب تبسيطا مخلا لمعالجتنا لها من الناحية الصوتية فقط ، ان القافية تتضمن بالضرورة علاقات معنوية بين الأجزاء التى تربط بينها » (٢) ويبقى توضيح طبيعة هذه العلاقة المعنوية • وقد رأينا من قبل انها علاقة « سلبية » وان القافية قد اصبحت فى معرض تطورها تزداد غنى من فترة الى أخرى ، ويقل اعتبارها قافية « نحوية » فى نفس الوقت ، تزداد قوة التشابه فى الأصوات وتقل درجة التشابه فى المعانى ، ولقد وقفنا فى خلال الفصل الذى خصصناه للنظم عند المرحلة السلبية فى علاقة الصوت بالمعنى ، وانتهينا الى انه يوجد نتيجة لذلك عزم متعمد على تقليل درجة الوضوح فى الرسالة ، لكن هذا العزم لا تقتصر نتائجه على الجانب السلبى فقط فهو ليس مجانيا ، فالنظم لا يقلل درجة الوضوح الا فى الرسالة الاشارية ، ومبدأ التوازى الذى انتهك فى هذا المستوى ، يتحقق فى المســتوى الايحائى ، فاللا وظيفة فى لغة الشــعر ليست دائما الا الوجه الآخر لوظيفة لها نظام آخر • والقافية تمثل بدورها حركة ميكانيكية تتم على مرحلتين ، ويمكن ان نتصورها من خلال الرسم التــــالى •

وسوف نشير للمعنى الاشـــارى بالرمز س د وللمعنى الايحـــائى بالرمز س ح

١ —	س ا ١	س ا ٢
	↓	↓
٢ —	س د ١	س د ٢
	↓	↓
٣ —	س ح ١	س ح ٢

(١) انظر على نحو خاص :
Wimsatt. the verbal Ieon Lexington 1954.

(٢) Essais. p. 233.

فنحن نرى التوازى يتحطم بين الدور الأول والدور الثانى ، لكن يعود بين الاول والثالث والمرور بالدور الثانى ضرورى ، لأنه كما قلنا ، لا يمكن ان يتحقق (اس ح) الا اذا ترك له المكان (اس د) .

ولنرى الآن كيف تعمل الحركة الميكانيكية للقافية من خـــلال مثال من شعر بودلير :

يا طفلتى شقيقتى	Mon enfant, ma Seour
فلتحلمى بالرقـــة	Songe à la douceur

فلدينا كلمتان فى القافية ليست بينهما اية قرابة معنوية ، الرقـــة صفة معنوية ، والشقيقة عضو فى الأسرة ، وليس هناك أي تضمين متبادل فى النقطتين ، والتشابه الصوتى بينهما ليس الا مصادفة لغوية ركز عليها خداع القافية ، لكن هذه المرة تأتى الحقيقة العاطفية لكى تصحح الخطأ الاشارى ، فاذا كانت « الأخوة » توحى بقيمة تحس على انها علاقـــة مودة وحب ، فان من الصحيح ان كل الأخت « رقيقة » وحتى على سبيل التبادل كل رقة هى « اختية » ان سيمانتيكية القافية اســـتعارية (١) ، فالتوازى الصوتى يلعب نفس الدور الذى تلعبه العلاقة الاســـنادية ، ويمكن الحديث عن عدم الملاءمة بالنسبة للقافية التى تتطلب نفس خطوات التقليل ، وفى المثال الذى معنا ، سوف نرى تقاربا ملحوظا بين الصورتين (الاسناد والقافية) المعادلة المطروحة من خلال القواعد (طفلة = شقيقة) هى خطأ وكذلك المعادلة المطروحة من خلال القافية (شقيقة = رقة) لكن تغيير المعنى يعطى لهـــذه الجزئيات الثلاثة معادلاتها المعنوية ويبـــرر المعادلة المزدوجة .

لكى نقيس الصعوبة الاستثنائية لقافية كتلك لابد ان نعرف انهـــا

---

(١) هنا تجد عبارة مالارميه « الشعر يصحح اخطاء اللغة » معناها .

تستجيب لثلاثة مطالب : ١ — الموازاة الصوتية ٢ — التغاير الاشارى ٣ — التناسق الايحائى • والقافية التى تنتمى الى هذا النمط والتى يمكن تسميتها « بالقافية المعللة » لا توجد فى كل الأبيات ، بل انها ذات ندرة نسبية ، والقافية تقنع غالبا بوظيفتها الصوتية وبتقوية البحر ، لكن القافية النادرة حين توجد تمارس دورا لا تقارن أهميته • فى المقطع الأول من سونيتا « الأوز » تأتى هذه القافية التى تتفق فى ثلاثة أصوات Ivre (ثمل) délivre (ينقذ) vivre (يعيش) فهى الى جانب كونها قافية غير نحوية واغنية ، تشتمل على تقارب ايحائى ملحوظ ، ومبدأ بانفيل : « عليك ان تضع القوافى ما أمكن ، بين كلمات شديدة التقارب الصوت ، شديدة التخالف فى المعنى » يعارضه مبدأ بوب Pope الذى يقول « ان الصوت لابد أن يبدو وكأنه صدى للمعنى » • والتعارض يمكن أن يحل لو اننا رجعنا الى مبدأ وجود نمطين للمعنى ، فمبدأ بانفيل يتعلق بالمعنى الاشارى ومبدأ بوب يتعلق بالمعنى الايحائى ، والقافية المعللة تستجيب فى وقت واحد للمبدأين ، فالذى بينهما ليس تعارضا وانما علاقة تضمينية ، والقافية لا يمكن ان تستجيب للمبدأ الثانى الا اذا كانت قد استجابت للمبدأ الأول •

البحر والايقاع لهما نفس وظيفة القافية ، تأكيد الدورة الصوتية التى هى جوهر الشعر ، ووحدة الايقاع ليست غالبا الا تقريبية ، لكن المهم ان « المقال » يكون قابلا للتجزىء الى وحدات « تتذبذب » حول عدد ثابت من المقاطع والأذن تتلقى انطباعا بانتظام صوتى يكفى لكى يوجد تقابلا جذريا بين الشعر والنثر •

هذا الانطباع بالانتظام ، تأتى مهمة الايقاع لكى تدعمه ، فالوحدات التفعيلية تشتمل على عدد متساو من النبرات ، وفى أحسن الأحوال يتساوى توزيع أماكن هذه النبرات من بيت الى آخر ، والايقاع كما قلنا هو فى وقت واحد بناء ودورة ، وقليلة هى أهمية البناء والايقاع الذى يجرى عليه البيت فى أن تكون قاعدة الصيغة هى مقطعين أو ثلاثة أو أربعة

والأهم أن تكون نفس الصيغة هى التى تتردد من بيت الى آخر لكى تتم الحركة الميكانيكية على المرحلتين اللتين تشكلان الطاقة العميقة لكل شعر ، وهكذا اذا نظرنا مثلا إلى هذين البيتين :

Un Frais parfun sortait des touffes d'asphodéle.
Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala.

عندما كان العطر الطازج ينبعث من طاقات الزنبق

كانت ريح الليل تتهادى فوق جبال الجليل •

يتأكد التطابق الصوتى ثلاث مرات من خلال :

١ — تكرار حرف F

٢ — عدد المقاطع الثابت (١٢)

٣ — وجود الايقاع (٤/٢/٢/٤ و ٢/٤/٢/٤)

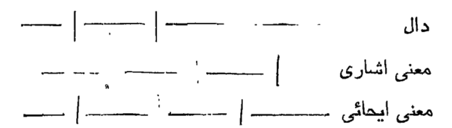
وهذا التطابق الصوتى يتضمن تطابقا معنويا وهو تطابق لم يظهر من خلال المعنى الاشارى ، فالبيتان يشيران الى معنيين متجاورين لكن مختلفان (الزنبق تنبعث منه رائحة طيبة ، ونسيم الليل يهب على الجليل) واذن فانه لتحقيق مبدأ التوازى ، يأتى المعنى الايحائى لكى يأخذ مكانه ، فالبيتان فى الواقع يوحيان بنفس « جو » المعنى (ألوهية ، رقة ، سلام ، حب) واللغة اذن قد أدت وظيفتها الشعرية وهى ان تدفع الروح الى ان « تشم » ما لم تتعود إلا على « التفكير » فيه •

وعدم التوازى ، ليس بدوره مجاوزة بلا مقابل ، فهـو فى بعض الحالات يلعب دورا مساعدا فى خدمة البحر أو القافية ، وفى بعض الحالات يقوم بدور القاء الضوء على كلمة ولكن ليست هذه وظيفته الأساسية ، واطراد استخدام الشعر الحديث لعدم التوازى يظهر أن هذا الأسلوب له خصائصه الذاتية ، ان المجاورة بين البحر والتركيب مقصودة لذاتها ، وهى يراد منها معارضة التقسيم العروضى بالتقسيم التركيبى • وانتهاك مبدأ الموازاة من خلال ذلك وفى البيت الذى أخذناه كنموذج :

ذكريات ، ذكريات ماذا تريد منى ؟ الخريف

تتعارض التقسيمات التركيبية مع الوحدات العروضية ، فالبحر دال يحيل الى مدلول ، « والخريف » هنا ، لم يعد فاعل العبارة التى تتلوها ، لكنه مكمل للعبارة التى تتلوه ، كما انه يقدم الاجابة على السؤال المطروح على الذكريات لكن تلك وظيفة يرفضها المعنى الاشارى ، ويقبلها المعنى الايحائى اذا كانت كل الذكريات « خريفية » •

فى أطار ذلك « التلاقى » العاطفى الذى يعطى قانونه التنظيمى الى عرف المقال الشعرى ، يمكن اذن ان نكمل هنا ، كما فعلنا فى الرسم الذى قدمناه من قبل من خلال دور ثالث تلجأ اليه المجاوزة التى يقدمها الدور الثانى •



ان الدور الايحائى يعتمد على موازارة الصوت والمعنى ، لكن هذه موازارة من النمط التجانسى والتقارب الذى ارتابت فيه الدراسات الشعرية دائما بين وجهى الرمز ، ليس تقارب الصوت والمعنى ، لكنه تقارب العلاقة بين الدوال والعلاقة بين المدلولات ، وتلك العلاقة مزدوجة فهى سلبية على المستوى الاشارى ، ايجابية على المستوى الايحائى •

ان التقابل بين المعنى الاشارى والمعنى الايحائى يعطى المفتاح لكل الصور ، فالشعر كما يقال هو استعارة كبيرة ، وفى كل الحالات فان المقصود كما بينا هو « تغيير المعنى » والمجاوزة دائما قابلة للتخفيض من خلال ذلك الطريق لكن المشكلة الوظيفية تطرح هنا : لماذا لا نسمى الأشياء بأسمائها ؟

لماذا نقول « هذا المنجل الذهبى » ولا تقول ببساطة « هذا القمر » ؟ ان الاجابة توجد فى التقــابل بين النمطين ، فــالمعنى الادراكى والمعنى العاطفى لا يستطيعان ان يعيشا معا فى وعى واحد ، والدال لا يمكن ان يشير فى وقت واحد الى مدلولين يتطاردان ، ولهذا السبب فان الشعر لابد أن يستخدم طريق الدوران ، لابد أن يقطع العلاقة الراسخة بين الدال والفكرة لكى يحل محلها العاطفة ، على ان يوقف وظيفة القانون القديم لكى يتيح لقانون جديد أن يعمل ، الشعر ليس « شيئا آخر » غير النثر ، كما قلنا من قبل انه « المضاد للنثر » والاستعارة ليست مجرد تغيير للمعنى ولكنها تحوير له ، والكلام الشعرى هو فى وقت واحد موت وبعث للغة •

لكن الاستعارة ضرورية ، فاذا كان الشعر فنا أى صناعة ، فذلك لأن القانون الذهنى هو القانون العادى والدال يحيل المتلقى منذ البــدء الى المعنى الادراكى ، ان الشاعر لا يستطيع ان يقول ببساطة « القمر » لأن هذه الكلمة تثير فينا بطريقة عفوية « الشكل المحايد » للوعى ، ومن اجل هذا كان النثر « نثريا » ومن أجل هذا كان الشعر فنا • لكى يثير الصورة العاطفية للقمر ، لابد ان يلجأ الشاعر الى « الصورة » لابد ان ينتهك القانون اللغوى ، لابد ان يقول : « هذا المنجل الذهبى فى حقــل النجوم » لأنه بالتحديد لا تستطيع هذه الكلمات فى اطار القانون العادى ان تتجمع •

لكن هذه العلاقة بين الدال والاشارة ، ليســت بالضرورة عــلاقة طبيعية ، انها يمكن ان تكون نتيجة لتعمق ثقافى ، او لترتيب اجتماعى تم منــذ العصر الأول واثر على وعى الانسان المتحضر ، انها تتبع — كما سنحاول ان نبين ذلك يوما ما — لبناء اللغة ، التى هى فى ذاتها انعكاس لثقافتنا ، وليس هناك ما يمنع سلفا من امكانية تخيل ربط مضاد ، علاقة مباشرة بين الدال والمعنى الايحائى ، لكن فى هذه الحالة كان الشعر هو الذى سيصير طبيعيا والنثر هــو الذى سيصير فنيا ، وكــان ينبغى ان

تستخدم « الصور » لكى نثير الصورة المحايدة للأشياء ، بينما كان يكفى على العكس ان تسمى الأشياء بأسمائها ، ان أقول (زهرة) لكى أخفض الصورة العاطفية ، لكن الأمر ليس كذلك فى حضارتنا ، فقانوننا اللغوى قانون اشارى ، ومن أجل هذا فان الشاعر يحرص على ان ينتهكه ، اذا أراد ان يكشف عن الوجه المثير للعالم الذى يثير ظهوره فينا هذا الشكل المحدد من المتعة الجمالية الذى سماه فاليرى « الافتتان » .



ملحق تعريفي بأهم الأعلام

١ — لويس آراجون Aragon (L.)

كاتب وشاعر فرنسى (١٨٩٧ — ١٩٨١) ساهم مع بريتون وسوبولت فى انشاء المجلة الأدبية سنة ١٩١٩ • ونشر ديوانه « نار المتعة » سة ١٩٢٠ والحركة الخالدة سنة ١٩٢٥ وساهم فى انشاء حركة الدادية وحركة السريالية فى أوائل العشرينيات • والتحق بالحركة الشيوعية الفرنسية سنة ١٩٢٦ • والتقى بالأديبة « السا » فى أوائل الثلاثينيات فأثرت كثيرا فى مجرى حياته وحولها أصدر ديوانه « أغنية الى السا » سنة ١٩٤٢ و « عيون السا » سنة ١٩٤٢ • وتنوع انتاجه الأدبى ليشمل كتابة القصة والرواية والسيناريو والمقال الأدبى والمقال السياسى الملتزم الى جانب الشعر حتى عد واحدا من أواخر الكتاب الموسوعيين فى القرن العشرين •

٢ — تيودور دى بانفيل Banvill (T.D)

كان من شعراء فرنسا فى القرن التاسع عشر (١٨٢٣ — ١٨٩١) وكان مع أستاذه تيوفيل جوتيه من زعماء مدرسة البرناسية التى اهتمت بالشكل الأدبى اهتماما كبيرا • وكانت بذلك تقف فى مقابل كل من «الماديين»و « الرومانتيكيين » فى القرن التاسع عشر • وكان يرى أنه ينبغى أن يصاغ الشعر بنفس القدر من العناية الذى كانت تصاغ به التماثيل اليونانية القديمة • ويؤكد على الاهتمام بالقافية ويقول « القافية هى الشعر كله » وفى سنة ١٨٧٢ ، كتب كتابه « معالجة قصيرة للشعر الفرنسى » وكانت أراؤه التى أوردها فيه موضع تقدير بودلير ومالارميه وكان يرى أن أنبل ما فى الشاعر أنه يستطيع أن ينعش عاطفة نبيلة فى قالب مكتمل ومحدد •

٣ — جيوم دى بلاى Bllay

أمير وفارس وكاتب فرنسى من القرن السادس عشر (١٤٩١ — ١٥٤٣)

٤ — نيكولا بوالو (.N) .Boileau

كاتب فرنسى من زعماء الحركة الكلاسيكية (١٦٣٦ — ١٧١١) بدأ كتاباته بمهاجمة من أسماهم أصحاب الذوق الهابط (شابلان وكوتان وسكودرى) ثم ساند كتابات « الجيل الجديد » موليير ولافونتين وراسين • وكتب « فن الشعر » الذى لخص مبادىء المذهب الكلاسيكى •

٥ — هنرى بريمون Bremond (H)

ناقد ومؤرخ فرنسى (١٨٦٥ — ١٩٣٣) كتب « التاريخ الأدبى والمشاعر الدينية فى فرنسا » وقف الى جانب أدب التعبير عن المشاعر الفردية ومن ثم الى جانب الرومانتيكية فى مقابل الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة وكانت له مناقشات خصبة مع فاليرى حول جوهر الشعر والشعر الخالص طبعت ١٩٢٦ •

٦ — رولان بارت Barthes (R.) .

ناقد فرنسى (١٩١٥ — ١٩٨١) بدأ حياته الثقافية بالدراسات الكلاسيكية وكون وهو طالب بالسربون سنة ١٩٣٦ جماعة أنصار المسرح القديم • ولكنه تأثر بعد ذلك بكتابات ماركس وسارتر وقد قادته قراءة مستأنية لرواية الغرباء لألبير كامى الى أن يصل الى اكتشاف نمط من الكتابة يتجاوز رموز الأسلوب الأدبية لكى يصل الى لون من الكتابة « المحايدة » أو « البيضاء » وكتب فى سنة ١٩٥٣ : « درجة الصفر فى الكتابة » ويحاول من خلالها أن يفسر كيف أثر تمزق العالم المعاصر وموقف الكاتب من ذلك التمزق على مفهوم الكتابة فى الأدب الحديث ، وقد طبق بارت مناهج النقد النفسى الفرويدى فى دراساته حول ميشلين سنة ١٩٥٤ وراسين ١٩٦٣ ، ثم أقترب من مناهج النقد اللغوى متأثرا

بفرديناند دى سوسير على نحو خــاص وذلك من خلال دراسته عــن الأسـاطير والحياة اليومية سنة ١٩٥٧ ، وكتاباته عن عناصر السيمولوجى سنة ١٩٦٤ ثم كانت دراساته التحليلية لاحدى روايات بلزاك بعنوان slz سنة ١٩٧٠ وهو من خلال هذه الدراسات وكثير غيرها أسهم فى انعاش حركة النقد الجديدة فى أوروبا وفرنسا خاصة وأسهم كذلك فى تقد بحوث المدرسة البنائية •

٧ — جورج بوفون Buffon (G.)

كاتب فرنسى وعالم نبات من القرن الثامن عشر (١٧٠٧ — ١٧٨٨) ، اشتهر فى تــاريخ التفكير الأدبى بخطابه الذى أعده عندما رشــح فى الأكاديمية الفرنسية سنة ١٧٥٣ بعنوان : « مقال فى الأسلوب » وجاءت فيه عبارته الشهيرة : « الأسلوب هو الرجل » بعد ان كان شائعا من قبله أن الأسلوب هو « الطبقة » أو « الجنس الأدبى » أو « الترتيب البلاغى » وقد أحدث هــذا المقال أثرا كبيرا فى تــاريخ الدراسات الأســلوبية • (أنظر ترجمة كاملة لهذا المقال الى العربية قمنا بها ونشرت فىمجلة البيان الكويتية أبريل سنة ١٩٨٠) •

٨ — شارل بودلير Baudelair. (ch.)

شاعر فرنسى (١٨٢١ — ١٨٦٧) تذوق قسوة الوحدة الحادة منذ صغره عندما تزوجت أمه وهو طفل فى السابعة والحق هو بمدرسة داخلية ولم يكن على وفاق مع أسرته فى فترة طفولته ومراهقته ولعل ذلك يكمن وراء نظرته التقزيزية الى العالم المحيط به طوال فترة حياته القصيرة التى لم تتجاوز ستة وأربعين عاما وكان بودلير ذا تأثير كبير على الانتــاج الشعرى والنثرى والنقدى ، من خلال كتبه ومقالاته ودواوينه المتعددة ، من خلال ديوانه « قصائد نثرية قصيرة » جرب محاولة انشاء نثر موسيقى دون ايقاع أو قافية ولكنه فقط يملك ايقاعا غنائيا يتفق مع حركــة الروح ومن خلال مقالاته النقدية التى جمعت تحت عنوان « الفن الرومانتيكى »

و « المذكرات الخاصة » و «مقالات» درس انتاج فنانين آخرين رسامين مثل دى لاكروا أو موسيقيين مثل فاجنر ، ثم كان اكتشافه واعجابه بادجار الان بو الذى ترجمه الى الفرنسية ترجمة لا تقل ابداعا عن الأصل • لكن انتاجه الشعرى هو الذى وقف به شامخا فى القرن التاسع عشر فى مقابلة البرناسيين أصحاب الشكل الخـاص والواقعيين أصحاب الفن الايجابى ليكون مبدعا للشعر الرمزى وواحدا من أكبر من حولوا مسار الشـعر فى القرنين التاسع عشر والعشرين •

٩ — اندريه بريتون Brèton (A)

أديب فرنسى (١٨٩٦ — ١٩٦٦) بدأ حياته بدراسة الطب ولكنه سرعان ما اتجه الى الشعر وبدأ اتصاله بأبوللونير فى مارس سنة ١٩١٧ وفى حلقاته تعرف بسوبولت ثم بأراجون وساهم الثلاثة فى اصدار مجلة أدبية ثم فى تكوين الحركة السريالية ، صـدر ديوانه الشـعرى الأول سنة ١٩١٩ ، ثم ساهم هو ومجموعة السرياليين مع تزارا فى قيام حركة الدادية سنة ١٩٢٠ ولكن السرياليين عادوا للانفصال مرة أخرى سنة ١٩٢٢ وفى سنة ١٩٢٣ صدر الديوان الثـانى لبريتون يحمل بوضوح ملامـح الحركة السريالية ، كان يحلم باحداث انقلاب فى عالم الشعر من خلال عالم ما وراء الواقع وغزو طبقات جديدة فى اللغـة ، واتكأ كثيرا عـلى الحلم وعلى الكتابة العفوية ، وقد لخص بريتون كل ذلك فى « اعـلان السريالية الأول » سنة ١٩٢٤ •

١٠ — كلود برنار Bernard. (C.)

عالم فزياء فرنسى (١٨١٣ — ١٨٧٨) شغل منصب أستاذ الطب التجريبى فى الكوليج دى فرانس سنة ١٨٥٥ ، واشتهر فى عالم الطب ببحثه حول « وظيفة جديدة للكبد باعتباره منتجا للمواد السكرية عنـد الانسان والحيوان » سنة ١٨٥٣ ، واشتهر فى مجال الفكر بعامة بمقدمته

فى الطب التجريبى سنة ١٨٦٥ من خلال تحديده للخيوط الرئيسية لمنهج البحث التجريبى •

١١ — بيير كورنى Corneille

شـــاعر مسرحى فرنسى (١٦٠٦ — ١٦٨٤) درس القانون وعمل بالمحاماة فى بدء حياته لكنه سرعان ما اتجه الى الشعر ،وبدأ كتابة مسرحيته الشعرية الأولى « ميلت » سنة ١٦٢٩ وتابع انتاجه المسرحى الكوميدى ولفتت موهبته نظر الوزير الكاردينالى ربشيليو فضمه الى مجموعة الكتاب البارزين الذين ترعاهم الدولة ، ثم كتب « السيد » مسرحيته الشهيرة سنة ١٦٣٦ التى أثارت جدلا حادا فى عصره حول جدوى واحترام قانون الوحدات الثلاث الكلاسيكية فى المسرح ، ثم قدم بعد ذلك « هوراس » « وسنا » و « بوليوكيت » وقد ترجمت كثير من مسرحياته الى العربية ترجمات متنوعة ، ومن أبرز هذه الترجمات ما قدمه الشاعر خليل مطران فى الربع الأول من هذا القرن • وانتخب عضوا بالاكاديمية سنة ١٦٣٧ ، وشكل مع راسين وموليير أعمدة المذهب الكلاسيكى فى فرنسا •

١٢ — شاتوبريان Chateaubriand

أديب فرنسى (١٧٦٨ — ١٨٤٨) عاصر الثورة الفرنسية وكـان ضابطا فى الجيش واضطر الى الهجرة الى امريكا والى انجلترا فى بدايات الثورة ، ثم عاد الى فرنسا سنة ١٨٠٠ لكى يتفرغ للأدب والفكر فكتب « عبقرية المسيحية » سنة ١٨٠٢ مركزا على فلسفة الرومانتيكية الدينية فى مقابلة فلسفة الكلاسيكية الاغريقية الوثنية ، واختلف مع نابليون فرحل الى بيت المقدس وهناك كتب ملحمة « الشهيد » ثم عاد الى فرنسا من جديد لكى يسهم فى الفكر والسياسة معا فواصل انتاجا أدبيـا قصصيا وشعريا أو مزجا بينها فى قصائد من النثر من ناحية ومن ناحية أخـرى واصل نشاطه السياسى وتـدرج فى مناصب الدولة حتىشـغل منصب وزير الخارجية فى احـدى فتـرات الصراع بين الملكيين والجمهوريـين فى فرنسا فى نهايات النصف الأول من القرن التاسع عشر •

١٣ — بول كلوديل Claudel (Paul)

شـــاعر مسرحى فرنسى معاصر (١٨٦٨ — ١٩٥٥) ، تـــأثر أولا بالاتجاهات العلمية والواقعية التى سادت فى نهاية القرن التاسع عشر . لكن قراءته لرامبو الذى كان يطلق عليه : « السحر فى حالته المتوحشة » قادت تفكيره الى الاتجاه الى عالم ما فوق الواقع ، كان يتردد على صالون « مالارميه » الأدبى وهو فى الرابعـــة عشرة وبدأ انتاجه بمسرحيتين : رأسى من ذهب ١٨٨٩ والمدينة ١٨٩٠ ، ساعده العمل فى السلك الدبلوماسى على الانتقال الى أمريكا والشرق الأقصى ثم الى معظم بلاد أوربا وساعد هذا كله على سعة افقه وكتب كتابه « التعرف على الشرق : تقرير شعرى حول الفن : (من ١٨٩٥ — ١٩٠٩) وكتب كذلك فن الشعر ســـنة ١٩٠٤ وواصل انتاجه الشعرى واختير عضوا بالاكاديمية الفرنسية ١٩٤٦ .

١٤ — رودلف كارناب Carnap (Rudolf)

فيلسوف ألمانى معاصر (١٨٩١ — ١٩٧١) كان واحدا من أبرز ممثلى جماعة فينا وقد هاجر الى أمريكا حيث عمل فى جامعة شيكاغو سنة ١٩٣٦ وساهم هناك فى التعريف بمبادىء « الوضعية الجديدة » أو « الوضعية المنطقية » وفى ادارة « دائرة المعارف العلمية » ومن مؤلفاته : البنـــاء المنطقى للغة سنة ١٩٣٤ ومن خلاله اقترح امكانية توحيد المعرفة العلمية من خلال بناء لغة شديدة الدقة قائمة على المنطق الشـــكلى حتى يمكن تصفية المشكلات التى تخلو من معنى حقيقى وقد كتب بعد ذلك عـــدة مؤلفات فى اللغة ، منها المعنى والضرورة سنة ١٩٤٧ والمدخل الى دراسة السيمانتيك سنة ١٩٤٨ والمدخل الى المنطق الرمزى سنة ١٩٥٤ .

١٥ — توماس ستيرن اليوت Eliot (Thomas Stearns)

شاعر وناقد ومؤلف مسرحى انجليزى من أصل أميركى (١٨٨٨ — ١٩٦٥) بدأ دراسته فى جامعـــة هارفارد ودرس كذلك فى السربون وفى اكسفورد ، وكان ديوانه الأول : « أغنية حب الفريدبرفرول » سنة ١٩١٧

خروجا على التقاليد الشعرية التى كانت سائدة فى القرن التاسع عشر •
ومن خلال لقائه بأزرا باوند فى هذه الفترة تعرف على المدرسة الايطالية الجديدة والتقى كذلك بهولم الذى ساعد فى تشكيل شخصيته النقدية ، وكانت قصيدة الأرض الخراب سنة ١٩٢٢ تمثل قمة انتاج الشاعر ، ثم كانت « أربعاء الرماد » سنة ١٩٣٠ تجسيدا لأزمة العلاقة بين الظاهر المادى والحقيقة الروحية ، ثم كتب بعد ذلك : جريمة قتل فى الكاتدرائية سنة ١٩٣٥ وحفل كوكتيل سنة ١٩٥٠ ، وحصل على جائزة نوبل سنة ١٩٤٨ •

١٦ — (اوجين جرندال) الوارد Elauard (Eugén Grindal)

شاعر فرنسى معاصر (١٨٩٥ — ١٩٥٢) عانى من الالام منذ طفولته واضطر الى أن يقطع دراسته ويقضى فى المصحة عامين وهو فى السابعة عشرة وخرج لكى يكون أعلى الأصوات فى محاربة الألم والدعوة الى السلام ونشر فى سنة ١٩١٨ ديوانه « الواجب والقلق •• قصائد للسلام » لكى يقف فى وجه الحرب العالمية الأولى والتقى بعد الحرب بجماعات السرياليين والداديين (أراجون ، بريتون تزارا) وساهم فى انتاج المدرستين وازداد تعلقه بالسريالية التى ولج فيها الى عالم اللاوعى والى التجديد فى التكنيك اللغوى • وصدر له دواوين : عاصمة الألم سنة ١٩٢٦ ، والشعر والحب سنة ١٩٢٩ والحياة الحالية ١٩٣٢ ، لكن الوارد بدأ يعيد النظر فى التجربة السريالية وكتابة شعر يمكن أن تصل الى التمتع به كل الطبقات وكان ذلك عن طريق المحافظة على نفاد اللغة وبناء الصور بطريقة واضحة ، وأصدر فى هذا الاتجاه « العيون الخصبة سنة ١٩٣٦ » و « مشوار طبيعى سنة ١٩٣٨ » و « أعطنى شيئا أراه سنة ١٩٣٩ وأخرج » « مختارات من الشعر القديم » سنة ١٩٥١ •

١٧ — لافونتين La fontain

شاعر فرنسى من أعلام المدرسة الكلاسيكية (١٦٢١ — ١٦٩٥) كان أبوه مديرا لشئون المياه والغابات فى احدى المقاطعات الفرنسية وقد

أتاح له ذلك فرصة للاقتراب الشديد من الطبيعة والحيوانات ، وأتاحت له معرفته باحدى اميرات مقاطعة أورليون فرصة الحماية والتفرغ والاطلاع فى مكتبات الامارة على كتب التراث اللاتينى والاغريقى وعلى ما ترجم الى الفرنسية من مؤلفات أخرى • وكان من بين ما قرأ احدى ترجمات كتاب كليلة ودمنة الى الفرنسية وهى الترجمة التى قام بها سيد داود الأصفهانى الفارسى فى حياة لافونتين وكانت ذا أثر واضح على قصصه التى كتبها على لسان الحيوانات وقد اعترف لافونتين نفسه بهذا التأثر فى مقدمة الجزء الثالث (أنظر كتابنا : الأدب المقارن ، النظرية والتطبيق القاهرة ، مكتبة الزهراء ١٩٨٤) •

١٨ — جارسيالو دى لافيرجا Garcialaso de la Verga

شاعر أسبانى من المنطقة الأندلسية (١٥٠٣ — ١٥٣٦) كانت أشعاره تمثل النمط النموذجى الانسانى فى عصر النهضة ، وكانت روافده الأولى تتمثل فى « الحب » الذى تأثر فى تصويره بمنابع أسطورية وتاريخية كان أهمها أعمال فرجيل وقد ساهم فى تطوير موسيقى الشعر الأسبانى عن طريق ثقافته الايطالية الواسعة •

١٩ — جيرارد هوبكنج Gerard Hopking

شاعر انجليزى من القرن التاسع عشر (١٨٤٤ — ١٨٩٩) تلقى تعليما دينيا فى جامعة أكسفورد ودرس اللغات القديمة ثم حاضر فى جامعة برلين حول اللغة اليونانية ولم تطبع مؤلفاته الا بعد وفاته سنة ١٩١٨ على يد روبير بردج وكان هوبكنج يرى أن العنصر الأول فى الشعر هو الموسيقى وأن الكلمات والتراكيب تأتى تابعة لهذا العنصر وكان يؤمن بالقصيدة القصيرة ومن خلالها استطاع ربط التقاليد الدينية المسيحية بالأساطير العالمية • وقد أثر كثيرا فى الشعر الانجليزى من بداية الربع الثانى من القرن العشرين •

٢٠ — فيكتور هيجو V. Hugo

أديب فرنسى كبير عاش فى القرن التاسع عشر (١٨٠٢ — ١٨٨٥) كان أبوه قائدا فى جيش نابليون وقضى جزءا كبيرا من طفولته فى ايطاليا وأسبانيا قبل أن يعود الى فرنسا ، وكان يحلم منذ صباه بأن يكون كاتبا كبيرا ويقول : « أريد أن أكون مثل شاتوبريان أولا اكون شيئا على الاطلاق » كان انتاجه الأول : « الأغانى » سنة ١٨٢٢ ، جسرا بين الاكلاسيكية والرومانتيكية ولكنه بدءا من المقدمة التى كتبها لديوان « كرومويل » سنة ١٨٢٧ ظهر على أنه مُنَظِّرٌ وقائد الحركة الرومانتيكية ، وناقش فى مقدمة أعماله قضايا رئيسية مثل الحرية فى الفن التى كانت قد أثارتها مسرحيته هرنانى سنة ١٨٣٠ وتمتد شهرته ليصبح واحدا من أبرز ممثلى عصره سياسيا وفلسفيا وأدبيا وفى سنة ١٨٣١ يصدر روايته الشهيرة « نوتردام دى باريس » وخلال هذا العقد (١٨٣١ — ١٨٤٠) يصدر أربعة دواوين شعرية تمثل قمة الانتاج الرومانسى عنده وتقدم فكرة ما يسمى بالشعر الكلى ، وبدءا من الأربعينات فى القرن التاسع عشر يعلو الصوت السياسى لهيجو ويصبح داعية للديمقراطية السياسية الحرة وللنزعة الانسانية ويصدر سنة ١٨٥٣ ديوانه « العقاب » موجها ضد نابليون الثالث ، ثم يهتم بقضايا صراع الخير والشر فى المجتمع وعن هذا الاهتمام تصدر « أسطورة القرون » و « البؤساء سنة ١٨٦٢ و « عمال البحر » سنة ١٨٦٦ فى شكل أعمال روائية ، وكان هيجو يعتقد جيدا أنه صاحب رسالة انسانية كبرى ويرى أن الفن لا ينبغى أن يقف عند البحث عن « الجمال » وانما يمتد الى البحث عن « الخير » أيضا .

٢١ — ج . و . هيجل G. W. Hegle

فليسوف ألمانى (١٧٧٠ — ١٨٣١) تتلمذ على يد شبلنج وهولديرلن وعنهما تلقى الاعجاب بالتراث الاغريقى القديم وشاركهما فى التحمس

الثورة الفرنسية • كان أستاذا للفلسفة وقد شكل تصوره من خلال احتكاكه بالغليان السياسى فى عصره ومن خلال دراسته للتاريخ الدينى والروحى للشعوب • وقد عمق ونقد فلسفة كانت وعلى نحو خاص فكرته عن الذاتية ، وكانت فلسفته تستهدف الانسان فى كليته ، حريته الحقيقية وسعادته وتستهدف حل التناقض بين الفكر والواقع وقد أصدر « دائرة المعارف الفلسفية » سنة ١٨١٧ وحاضر فى جامعة برلين حول فلسفة القانون وفلسفة التاريخ وفلسفة الدين وتاريخ الفلسفة واعتبر فى مقدمة فلاسفة عصره •

٢٢ — لويس يلمسليف Louis Hjelmslev

عالم لغة دنمركى (١٨٩٩ — ١٩٦٥) تلقى دراسته فى باريس على يد عالم اللغة الفرنسى « مييه » وكون مع بروندال « الحلقة اللغوية » فى كوبنهاجن سنة ١٩٣١ ، ومن خلال هذه الحلقة شكل يلمسليف نظريته العامة والبنائية للغة وقد طور وناقش فى مجموعة من المقالات الدقيقة أفكار دى سوسير ، وجمع هذه المقالات فى كتاب طبع سنة ١٩٥٩ بعنوان « مقالات لغوية » ويصنف يلمسليف بين اللغوين باعتباره رائد الاتجاه العلمى فى بحوث « السيمانتيك » •

٢٣ — رومان جاكوسيون Jakobson (Roman)

عالم لغة أمريكى من أصل روسى ولد سنة ١٨٩٦ ، تلقى دراسته فى موسكو ، وبها أنشأ حلقته اللغوية ، وكان على اتصال بحركة « الشكليين » فى الأدب ، وانتقل الى تشيكوسلوفاكيا حيث عمل أستاذا بجامعاتها ، وهناك أنشأ مع « تروبتسكوى » « حلقة براغ للدراسات اللغوية » وقد هرب من وجه النازى سنة ١٩٣٩ فلجأ الى اسكندنافيا ، ثم الى أمريكا سنة ١٩٤١ وفى نيويورك التقى بليفى شتراوس وطورا معا دراساتهما اللغوية والأدبية ، وقد غطت دراسات جاكوبسون كثيرا من الميادين فمن علم اللغة العام الى نظرية الأدب الى دراسات فى

الفلكلور وفى التحليل النفسى ووسائل التوصيل الاعلامى ، وقد أثرّ فى كثير من أعلام العصر ويذكر من هؤلاء على نحو خاص شومسكى •

٢٤ — لوتريامون Lautreamont

من أدباء فرنسا فى القرن التاسع عشر (١٨٤٦ — ١٨٧٠) عاش حياة خاطفة لم تتجاوز أربعة وعشرين عاما • وأصدر خلالها مجموعة من الدواوين الشعرية لم تلتفت النظر كثيرا فى حينها ولكنها حين اعيد طبعها فى سنة ١٩٢٠ لقيت اهتماما كبيرا من اندريه بريتون زعيم السرياليين ، وكثرت الاشادة بلغة لوتر يامون باعتبارها لغة طليعية ، تمردت فى وقت مبكر فى القرن التاسع عشر على النزعة العقلانية التى كانت تسود الشعر آنذاك •

٢٥ — جارسيالوركا Garcial Lorca

شاعر ومؤلف مسرحى أسبانى (١٨٩٩ — ١٩٣٦) عاش فى الأندلس وتلقى ثقافة دينية وتأثر كثيرا بالتراث الفلكلورى ، وأنتج أشعارا غنائية تمتد حقولها من موضوعات التراث التقليدية الى الموضوعات السريالية ، وأعطى جهدا كبيرا للمسرح فى الفترة الأخيرة من حياته • فكتب كثيرا من المسرحيات كان أشهرها ثلاثيته : عرس الدم سنة ١٩٣٣ ، وأيرما سنة ١٩٣٥ ، وبيت بيرناردا سنة ١٩٣٦ ، حيث يمتزج الحب بالموت وموضوعات التراجيديا الاغريقية بالسياسة المعاصرة ، وقد أعدم برصاص حرس فرانكو فى الأيام الأولى للحرب الأهلية الأسبانية •

٢٦ — لامارتيين Lamartine

شاعر وكاتب وسياسى فرنسى (١٧٩٠ — ١٨٦٩) اشتهر منذ شبابه المبكر بشاعرية الروح ، وأصدر ديوان « التأملات الشعرية » سنة ١٨٢٠ وهو الذى كان مفعما بغنائية اعتبرها الشباب الرومانتيكيون وحيا كما كان يقول سانت بيف وقد زار الشرق وحج الى « الأماكن المقدسة » ، وعاد

ليواصل اشتغاله بالفن والسياسة معا ، فشرع فى كتابة « ملحمة الروح » وقد ظهر منها جزءان : « جوسلين » سنة ١٨٣٦ « وسقوط أحد الملائكة » سنة ١٨٣٨ ثم اشتغل بالكتابات السياسية الثورية ووصل فى احدى الفترات الى شغل منصب وزير الخارجية فى حكومة احدى الثورات التى سادت فرنسا فى هذه الفترة سنة ١٨٤٨ ، وحين قضت الامبراطورية الثانية على هذه الحكومة ترك لامارتين السياسة للانتاج الأدبى المكثف فى مجال الشعر والرواية والترجمة الذاتية وهو الانتاج الذى جعله يصنّف فى كبار شعراء الحركة الرومانتيكية وأدباء القرن التاسع عشر •

٢٧ — مالارميه Mallarmé (Stéphane)

من كبار شعراء فرنسا فى القرن التاسع عشر (١٨٤٢ — ١٨٩٨) مر بطفولة حزينة بعد أن فقد أمه فى وقت مبكر وقضى معظم دراسته بعيدا عن أسرته ، درس الانجليزية واشتغل بتدريسها فترة طويلة فى أقاليم فرنسا ، ولم ينتقل الى باريس الا بعد الثلاثين من عمره وظل غير معروف بها حتى قارب الخمسين وكان خلال هذه الفترة ذا نزعة دينية انكماشية ، اتجه الى الشعر منذ فترة مبكرة من خلال تأثره بالبرناسين وبودلير وادجار بو • يتميز شعر مالرميه بصعوبة خاصة ناتجة عن الثراء والتعقد الفلسفى للمحتوى ودعوته الى أن تعود الذات الى توحدها الطفولى والى ليلها الداخلى الذى يسمح للروح أن تتوغل بعمق فى النزعة الحسية وكان يرى أن الشاعر لا ينبغى أن يعنى برسم الأشياء بالقدر الذى يعنى فيه برسم تأثيراتها وتفاعلاتها ويتخذ من الكلمات وسيلة للبحث عما أسماه بالعدم الذى هو حقيقة وأصبح مالارميه زعيما لجيل الرمزيين وأصدر مجمل اشعاره فى طبعة كاملة سنة ١٨٨٧ •

٢٨ — مالرب Malherbe

شاعر فرنسى عاش فى القرن السادس عشر والسابع عشر (١٥٥٥ — ١٦٢٨) لعب دورا هاما فى الانتقال بالشعر الفرنسى الى المرحلة الغنائية ،

وذلك من خلال انتاجه الشعرى وكتاباته النظرية ، وكان يرى أن الشاعر الجيد هو الذى ينجح فى التعبير عن الأفكار الخالدة فى قالب محكم وصاف يسوده الايقاع والقافية المطردان وتساندهما الصور ومن خلال هـــذه الأفكار أسدل الستار على مبادىء جماعة « الثريا » فى العصور الوسطى ، ومهد الجو لظهور الشعر الكلاسيكى •

٢٩ — موليير Molier

مؤلف مسرحى فرنسى (١٦٢٢ — ١٦٧٣) بدأ حياته بدراسة القانون واشتغل فترة بالمحاماة ولكنه ما لبث أن تركها وتفرغ للمسرح ، وبعد عدة محاولات فاشلة لتكوين فرق مسرحية مستقلة بباريس ، قدم موليـــير أولى مسرحياته فى مدينة ليون سنة ١٦٥٥ ، ثم قدمت فرقته الى باريس حيث قدمت أعمالا ناجحة ، وكانت مسرحية « المتحذلقات المضحكات » سنة ١٦٥٩ هى بداية الشهرة الواسعة لموليير ، وتتابعت أعماله وشهرته تحت رعاية ملك فرنسا : مدرسة الزوجات وزواج بالاكراه وتارتوف ، وطبيب رغم أنفه • وقد تعدى تأثير موليير الأدب الفرنسى الى حركة المسرح العلمى ، وكانت مسرحياته المترجمة الى العربية من أكثر المسرحيات رواجا فى بداية حركة المسرح العربى مصر •

٣٠ — موســـيه Musset (Alfred de)

كاتب وشاعر فرنسى فى القرن التاسع عشر (١٨١٠ — ١٨٥٧) ، كان ذا موهبة قوية منذ صباه وقد التحق بجماعة الرومانتيكين منذ سن الثامنة عشرة وكان صديقا لالفريد دى فينى ، وسانت بيف ، وفى ســن العشرين كتب : « قصص من اسبانيا وايطاليا » وهى مجموعة جسدت كثيرا من ملامح الأدب الرومانتيكى فى هذه الفترة ، ثم قـدم للمسرح الفرنسى مجموعة من المسرحيات ، تعد لدى النقاد أعمق ما قدمه المسرح الرومانتيكى لتاريخ الدراما ، وقد عاش تجربة حب مريرة مع الكاتبـــة

الرومانتيكية جورج صاند وعبر عنها فى قصته الشهيرة : « اعترافات فتى العصر » وتركت ظلها كذلك على تأملاته : « الليالى » وقد جمعت أشعاره كاملة فى طبقات وشروح كثيرة باللغة الفرنسية ، وترجم سعض منها الى العربيـــــة .

٣١ — باستير Pasteur (Louis)

كيمائى وعالم حيوان فرنسى عاش فى القرن التاسع عشر (١٨٢٢ — ١٨٩٥) وهــو مؤسس علم الجراثيم ورائد فكرة التعقيم ، وقد أثرت نظرياته فى الميكروب ، تأثيرا جذريا على مسار علمى الطب والجراحة ، وعلى الأفكار العلمية عامة فىالقرن التاسع عشر .

٣٢ — ادجار الن بو Poe (Edgar Allan)

شاعر وروائى وناقد أمريكى عاش فى القرن التاسع عشر (١٨٠٩ — ١٨٤٩) فقد فى سن مبكرة أبويه اللذين كان يعملان بالتمثيل ، فظل الحزن وفكرة الموت يسيطران على حياته القصيرة وانتاجه الكثير ، كتب أولى قصائده المشهورة « الى هيلينى » فى سن الرابعة عشرة ، وأصدر ديوانه الأول فى الثامنة عشرة وقد قام الن بو برحلة الى الشرق العربى واطلع على جانب من الفكر الروحى فيه وترك ذلك آثار عليه ، ويرى النقــاد الفرنسيون أن عبارة بو الشــهيرة : « كل ما نراه أو يتراءى لنــا ليس الا حلما فى حلم » متأثرة بروح القرآن ، وقد تتابع انتاج بو فى مجالات كثيرة فى القصة والرواية والصحافة الأدبية والشعر ، وتأثر أدباء القرن التاسع عشر فى فرنسا كثيرا به وعلى نحو خاص مالرميه وبودلير الذى أعجب به وترجم بعض انتاجه القصصى والشعرى الى الفرنسية ، وكان لتقديم بودلير لآلن بو أثر كبير جدا فى شهرة بو العالمية .

٣٣ — بوب Pope (Alexander)

الكسندر بوب من شعراء القرن الثامن عشر فى انجلترا (١٦٨٨ —

١٧٤٤ —) عرف طريقه الى الشعر مبكرا فكتب فى ســن الثانية عشرة : « انشودة الوحدة » وكان بوب قصير القامة محروما من الوسامة وأثر ذلك على نغمة أشعاره العاطفية فكتب قصيدته : « ذكريات امرأة تعيسة » وقصيدة : « الى هلويز الراهبة العاشقة » وقد ثقف بوب نفسه ، فتعلم وحده ، ، الفرنسية والايطالية واليونانية واللاتينية وقد ترجم الالياذة شعرا سنة ١٧٢٠ واعتبرت ترجمته من روائع القرن الثامن عشر ، وقاد حملة الصراع بين « القدماء والمحدثين » وقد كان كتابه « مقال فى النقد » والذى كتبه سنة ١٧١١ يمثل نقطة تحول فى النقد الانجليزى يقابل ما فعله « بوالو » فى الفرنسية عندما كتب « فن الشعر » حيث وضع القواعد المحددة التى ينبغى على الناقد اتباعها .

٣٤ — بريفير Prevert (Jaques)

جان بريفير واحد من أشــهر شعراء فرنسا فى القــرن العشرين (١٩٠٠ — ١٩٧٧) بدأ حياته بالاتصــال بالسرياليين وانهاها بشــيوع أشعاره لدى كل طبقات الأمة ولدى الأطفال على نحو خاص ، وقد عمل بالاضافة الى ذلك فى حقل السينما . فكتب السيناريو لمجموعة من الأفلام الشهيرة منذ سنة ١٩٣٧ ، وتتابعت دواوينه فأصدر « الكلمات » سنة ١٩٤٦ و « حكايات » سنة ١٩٤٦ و « مشاهد » ١٩٥١ و « الأمطــار والزمن الجميل » ١٩٥٥ واشتهرت مجموعة من أغنياته على نحو خاص فى أوربا وأمريكا مثل أغنية « باربارا » و مثل قصيدة « لكى ترسم لوحة لعصفور » .

٣٥ — كينــو Queneau (Reymond)

ريمون كينو ، أديب فرنسى معاصر (١٩٠٣ — ١٩٧٦) ، ســاهم فى الحركة السريالية بين عــامى سنة ٢٤ و ٢٩ ، ثــم اهتم بفــروع التحليل النفسى وعلاقتها بالأدب ، واتسم انتاجه بالمزج بين الشــاعرية والتهكم وقد جعله ذلك يقف من نظم العالم المعاصر والظروف التى يوضع فيها الانسان موقفا نقديا وقد مارس تصوره النقدى هذا من خــلال تصوره لبناء جديد للغة الحرة استفاد فيه من تجربته السريالية ومــن

اهتماماته بالتحليل النفسى ، ودعوته الى ادخال عناصر من اللغة المتكلمة فى بناء اللغة الأدبية وقد كتب فى هذا الصدد « تدريبات على الأسلوب » سنة ١٩٦٣ ، وكتب كذلك تحليلا للوسائل الفنية فى شعره سنة ١٩٦٢ ورواية ترجمة ذاتية شعرية بعنوان « السنديان والكلب » •

٣٦ — ريفردى Reverdy (Pierre)

بيير ريفردى ، شاعر فرنسى معاصر (١٨٨٩ — ١٩٦٠) ، كان من رواد الحركة السريالية بمقالاته التى نشرها بمجلة الشمال والجنوب سنة ١٩١٧ ، لكنه سرعان ما آثر الوحدة والتفكير المستقل والتأمل الميتافزيقى ، وصدرت دواوينه من خلال عزلته تنم عن العطش للصفاء والرغبة فى الانفلات ، وقد صدرت له دواوين ، « الجيتار النائم » سنة ١٩١٩ ، و « رسم النجوم » سنة ١٩٢١ و « منابع الريح » سنة ١٩٤٥ و « أغنية للموتى » سنة ١٩٤٨ •

٣٧ — راسين Racine (Jean)

شاعر مسرحى عاش فى القرن السابع عشر « ١٦٣٩ — ١٦٩٩ » تلقى تعليمه الأول فى مدارس دينية ثم عكف على دراسة عميقة للغة اليونانية وللفلسفة ، وقد قدم بداية انتاجه المسرحى سنة ١٦٦٣ ، وقدم رائعته أندروماك سنة ١٦٦٧ وفيدرا سنة ١٦٧٧ ولكنها أخفقت بطريقة جعلت الشاعر يترك الكتابة المسرحية فترة طويلة ، وكان معاصرا ومنافسا للشاعر المسرحى كورنى ولقد تمكن راسين من أن يعيد للمسرح أبعاده القديمة التى تصورها له التراث الكلاسيكى اليونانى وأن يعطيها دفعة ايحائية جديدة ربطت اسم راسين بمولد التراجيديا الكلاسيكية فى فرنسا •

٣٨ — رامبو Rambaud (Arthur)

ارتير رامبو من كبار شعراء فرنسا فى القرن التاسع عشر (١٨٥٤ — ١٨٩١) بدأ انتاجه الشعرى متأثرا بفكتور هيجو وبالبرناسيين ، ولكن

سرعان ما تميز صوته فى قصيدته « الموسيقى أولا » سنة ١٨٧٠ أى فى سن السادسة عشرة وقصيدة « الرواسخ » بعدها بعام واحد وبدأ ثائرا فى اتجاهات كثيرة ضد القواعد التقليدية من خلال شكل انتاجه ، وضد النظم السياسية من خلال الاحتجاج على حرب السبعين التى أندلعت فى شبابه وضد العقيدة المسيحية من خـلال قصيدته « القرابين الأولى » سنة ١٨٧١ ، ثم كتب قصيدته المشهورة « السفينة السكرى » سـنة ١٨٧١ مـن خلال تأمل داخلى عميق وكتب بعدها « الشرط الأول لمن يريد أن يكون شاعر أن يكون شديد المعرفة الداخلية ثم أن ينجح فى وصل الذات الداخلية بأسرار النظام العليا للكون » ، وتتابع انتاجـه الشعرى ومحاولاته لبناء عالم سحرى تستطيع فيه أن تتجسد المشاعر والأفكار فى صـور لونية ، وتتابعت دواوينه وقصـائده : « الدموع » و « البحار » و « الأزهار » و « العبارات » و « فصل فى الجحيم » (وهى مقالات فى الترجمة الذاتية صاغها فى نثر شعرى ، وكان من دوافع كتابتها الخلاف الحاد الذى وقع بينه وبين صديقه الشاعر فيرلين وأدى الى القطيعة بينهما وفيها حلل تجربتـه الثورية فى الأدب) ، وقد كـان انتاجه مقوما هاما من مقومات المذهب الرمزى ، ومقدمة من مقدمـات السرياليين الذين وجدوا فى أفكاره بذرة « الثـورة الدائمـة للروح الانسانية » .

٣٩ — رونسـار Ronsard (Pierre de)

بيير دى رونسار شاعر فرنسى عـاش فى القرن السـادس عشر (١٥٢٤ — ١٥٨٥) وكان زعيما لجماعة « الثريا » ومتحمسا للدفاع عن صفاء اللغة ، وقد حاكى فى أناشيده الشعرية « هوارس » و « بندار » ثم أصدر مجموعة شعرية ذات استلهـام داخلى وحاول كتابة الملحمـة الشعرية فى أخريات حياتـه ، وترك ملحمة ناقصة ، وقـد اختـير فى حياته « أميرا للشعراء » ، ومن خلال تعرض انتاجه لنقد « مالرب » خفت اسمه لمدة قرنين ولكنه عاد للظهور مرة أخرى على يد الناقد الرومانتيكى

« سانت بيف » الذى أعاد اليه مكانته كزعيم للمدرسة وكشاعر غنائى كبير .

٤٠ — سان جون برس Salint - John Perse

شاعر فرنسى معاصر (١٨٨٧ — ١٩٧٥) ينحدر من أسرة فرنسية تقيم فى جزر الأنتى فى المحيط الهادى منذ نهاية القرن السابع عشر ، اتجه منذ شبابه الى العمل فى الحقل الدبلوماسى ولكنه كان على صلة وثيقة بأندريه جيد وبول فاليرى ، وأصدر ديوانه الأول سنة ١٩١١ وقد صعد فى السلك الدبلوماسى حتى كان سكرتيرا عاما لوزارة الخارجية فى بداية الحرب العالمية الثانية ، وعند دخول النازى الى فرنسا ، هاجر الى أمريكا سنة ١٩٤٠ وهناك عمل مستشارا لمكتبة الكونجرس ، وتولى من موقعه الدعم الأدبى والدعوة لمساندة المقاومة الفرنسية ضد الألمان ، وقد تميز الانتاج الشعرى لبرس بالغنى الشديد سواء فى مصادر الصور والأخيلة أو فى مفردات اللغة أو فى القدرة على استخدام الأسطورة مما عد معه « خالقا حقيقيا » لعوالم شعرية جديدة ومن دواوينه : « المنفى » سنة ١٩٤٢ ، و « الأمطار » سنة ١٩٤٤ و « الرياح » سنة ١٩٤٦ و « حوليات » سنة ١٩٦٠ ، وقد حصل على جائزة نوبل فى الأدب سنة ١٩٦٠ .

٤١ — سبيتزر Spitzer (Leô)

ليو سبيزر عالم نمساوى معاصر (١٨٨٧ — ١٩٦٠) تلقى ثقافة ألمانية وتخصص فى اللغة الفرنسية وكتب بعض دراساته بالانجليزية ، يعد رائدا للاتجاه المسمى « بالأسلوبية الأدبية » من خلال كتاباته التى

أرسى فيها منهجا لقيام الدراسات النقدية على أساس من مبادىء علم الأسلوب ، وطبق هذا المنهج فى دراسات أعدها حول سرفانتس وديدرو وكلوديـــل •

٤٢ — فينى Vigny (Alfred)

الفريد دى فينى من شعراء القرن التاسع عشر بفرنسا (١٧٩٧ — ١٨٦٣) ، ينحدر من أسرة عريقة وقد تلقى تربيته الأولى حسب تقاليد النبلاء والفرسان ، وكان يحلم بتحقيق أمجاد عسكرية ولكنه اتجه الى الشعر فنظم قصيدته الشهيرة « موسى » سنة ١٨٢٢ ، ثم كتب ملحمة « أخت الملائكـــة » التى لقيت نجاحا كبيرا وأنضـــم الى « نـــادى » الومانسيكيين وانعقدت أواصر صـــلته بفكتور هيجو • وبالاضافـــة الى الشعر التى جمع فى طبعات كاملة والى الملحمة كتب فينى الرواية ، فأصدر رواية « الخامس من مارس » سنة ١٨٢٦ ، وتتابع بعـــد ذلك ازدواج الانتاج الروائى والشعرى عنده ، وكتب سيرته الذاتية بعنوان « مذكرات الشاعر » وقد تميزت أشعاره باحياء كثير من قصص الكتاب المقدس •

٤٣ — فيرلين Verlaine (Paul)

بول فيرلين من شعراء القرن التاسع عشر بفرنسا (١٨٤٤ — ١٨٩٦) ساهم فى الحركات الشعرية الشهيرة فى عصره ، فكان ديوانه الأول الذى صدر سنة ١٨٦٦ يحمل ملامح الاتجـــاه البرناسى • وصدر له ديـــوان « الأغنية الجميلة » سنة ١٨٧٠ يحمل طابعا غنائيا متفائلا ثم كان لقاؤه مع رامبو سنة ١٨٧١ الذى أثر كثيراً فى حياته من خلال اقترانهما معـــا فى باريس وبروكسل ولندن ، وقد عرف فيرلين حياة السجن حيث قضى

به عامين كتب خلالهما ديوانه « حكايات دون كلمات » واتجهت أشعاره بعد ذلك الى خليط من الغموض والتصوف واستخدام الرمز على نحو مكثف جعله واحدا من أعلام المدرسة الرمزية ، فى اطار هذا الاتجاه أصدر « فن الشعر » سنة ١٨٧٤ وفيه يعلن أن الفن هو « أن يكون الانسان هو ذاته كينونة مطلقة » وكان يعرف شعره بأنه « شىء يذوب فى الهواء » وأنه لا يبحث مطلقا عن « اللون » الخالص ، ولكن عن الفروق الطفيفة بين الألوان ويعتمد اعتمادا كبيرا على موسيقى الكلمات لدرجـــة جعلت بعض قصائده يستلهمها الملحنون ليصنعوا منها قطعا موسيقية خالصة .

فهرست الأعلام

عمدنا الى ترتيب الأعلام هنا وفقا للنطق العربى لها ، وبالنسبة للأعلام التى قدمنا تعريفا لها فى الملحق السابق ، أثبتنا هنا رقمها الذى وردت تحته هناك (بين قوسين مصحوبا بعلامة النجمة *) .

(أ)

(ب)

(ت)

(ج)

(ح)

(د)

(ر)

(ف)

(ك)

(ل)

(م)

(ن)

(هـ)

(و)

(ى)

فهرست تفصيلي بمواد الكتاب

كتب أخرى للمترجم :

١ — الأدب المقارن : النظرية والتطبيق : مكتبة الزهراء .

٢ — دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث : مكتبة الزهراء .

٣ — نافذة فى جدار الصمت (ديوان شعر بالاشتراك) : مكتبة الشباب .

٤ — ثلاثة ألحان مصرية (ديوان شعر بالاشتراك) : الهيئة المصرية العامة للتأليف .

٥ — الصورة الشعرية فى البلاغة والنقد العربى (رسالة ماجستير لم تطبع) .

٦ — ديوان أحمد درويش (ديوان شعر) تحت الطبع .

بالفرنسية :

1. L'Arabe langue Simple.
   Ed. Safarri - Paris - 1981.
2. A Propos de litterature arabe.
   Ed. Le Calligraphe. Paris 1984.
3. La vie et la poesié de Khalil Matran.
   Thès de Doctorat d'Etat (Universitè de la Sorbonne).

رقم الايداع ٣٤٠٥ لســـنة ١٩٨٥

مطابع سـجل العرب

استدراك وتصويب

نعتذر عن بعض الأخطاء التى تسربت الى بعض الكلمات العربية أو الفرنسية ، وكثير منها لا يفوت على فطنة القارىء ، وقد أردنا هنا فقط أن نشير الى بعض الأخطاء التى وردت فى النص الفرنسى والتى قد تؤدى الى لبس فى المعنى :

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
٧	١٧	Linguistiaue	Languistique
٧٢	هامش	Franjais	Français
٧٦	٨	Saeur	Soeur
٧٧	١٢	Cer	Ces
٩٢	هامش	eicyclopédique	encyclopédique
٩٢	هامش	Langager	Langage
٩٧	٥	Son	Sou
١١٤	٤	Galamant	Galamment
١١٧	هامش	Lezvers	Les vers
١٢٤	٩	L'un	d'un
١٢٨	٨	Seint	Sein
١٢٨	٨	Signe	Seing
١٤٧	هامش	Stratilication	Stratification
١٨١	هامش	Languaze	Language
١٩٢	هامش	Languistique	Linguistique
٢٣١	هامش	qulqufois	qulquefois
٢٣٣	هامش	La	Les

STRUCTURE DU LANGAGE POETIQUE

ماخصائص لغة الشعر ؟ ...

وما الذى يميزها عن لغة النثر غير الوزن والقافية . ؟

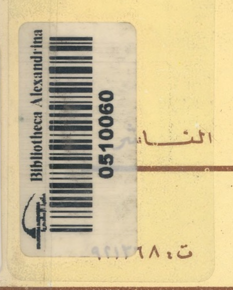
وما طبيعة العلاقات الخاصة للتراكيب اللغوية فى الشعر . ؟

وهل يمكن استنتاج قوانين لهذه العلاقات تطبق على لغات مختلفة ؟

حول هذه المحاور يدير المؤلف بحوثه فى هذا الكتاب مرتكزا على معطيات البلاغة وعلم اللغة وفلسفة الجمال والنقد الأدبى ، ومستخدما مناهج الوصف والاحصاء ، ومحاولا رغم كثافة المادة العلمية . أن يظل خيط الوضوح متصلا بينه وبين قارئه .

ولقد حاول المترجم أن يضيف فى هوامش الكتاب إشارات تربط بعض قضايا الشعر العربى ونماذجه القديمة والحديثة بقضايا هذا المنهج الحديث فى بناء لغة الشعر .

الناشر



الناشر : مكتبه الزهراء

٨ ش عبدالعزيز - عابدين - القاهرة ت ٩٠١٣٦٨٤